TEATRUL „REGINA MARIA" ORADEA BIHOR ROMÂNIA

SUMAR

TEATRUL AZI

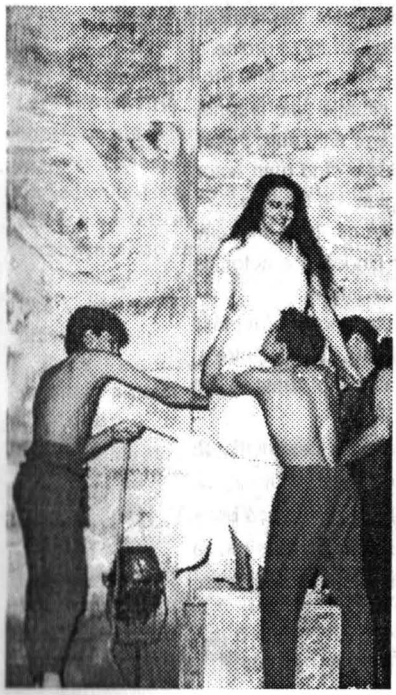
REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

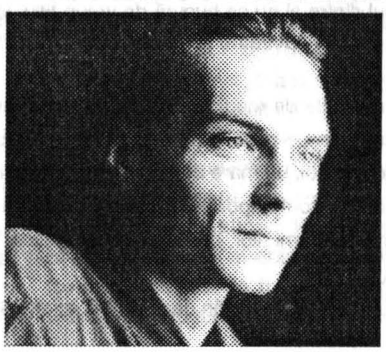
Redacţia şi administraţia
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2
tel.: 614.35.58

REDACŢIA

- DUMITRU SOLOMON (redactor şef)
- MAGDALENA BOIANGIU (secretar general de redacţie)
- ALICE GEORGESCU
- VICTOR PARHON
- IOANA POPESCU (tehnoredactare)

ANTITEZE de Dumitru Solomon, p.2 ● FESTIVALUL „I. L. CARAGIALE" – văzut de Marian Popescu şi Valentin Silvestru, p.3. DIALOG: Horaţiu Mălăele, p.6; Mircea Rusu, p.33 ● CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE? – Constanţa, Timişoara, Arad, Cluj, p.8; ● CRONICA: Pescăruşul, Puricele, Scandal în culise, Urechea lui Ceauşescu, Mephisto, O fetiţă numită Robinson, Sam, Procesul, Nebuniile dragostei, Hoţul sentimental, p.10. TELETEATRU: Meşterul Manole, Te urăsc iubitule, Casa cu păpuşi, p.18 ● CEL MAI BUN ...CEA MAI BUNĂ, p.20 ● Peisaj radio-teatral '93, p.24 ● DIALOGURI SECUNDE: Sorin Dumitrescu, p.25 ● AVANSCENA: De mers în pustiu, piesă de D. Solomon, p.27 ● FESTIVALURI: Tîrgu Mureş, Buzău, Bucureşti, p.35 ● PROSCENIUM: Ozana Oancea, George Ivaşcu, p.39 ● CU OCHIUL LIBER de Adriana Bittel, p.41 ● MOARTEA UNUI ARTIST: Irina Răchiţeanu-Şirianu, p.42 ● CRONICA PUBLICULUI, p.42 ● CENTENAR: Nicolae Bălţăţeanu, p.44 ● CIVILIZAŢIA IMAGINII, p.45 ● SCENA LUMII: Melbourne, Budapesta, Londra, p.45.





ISSN 1220 – 4676
Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la:
„RODIPET" S.A. P.O. BOX 33-57, telex 11995, 11034, FAX 90 - 17.40 Bucureşti, Piaţa Presei libere nr. 1, sector 1; sau: „ORION" S.R.L., Splaiul Independenţei nr. 202 A, sector 6, Bucureşti, telefon 617.34.07 FAX (400) - 42.41.69

coperta I: Horaţiu Mălăele (*foto:* Emanuel Pârvu)
coperta II: Scenă din Arthur osînditul de M. Vişnie Teatrul Naţional din Tîrgu Mureş
coperta III: Mircea Rusu
coperta IV: Ozana Oancea

Tehnoredactare computerizată: **PROREP** S.R.L.
Tiparul executat la Sucursala poligrafică „Bucureştii-Noi"

Dumitru Solomon

TALENTUL ŞI TALANTUL

Dacă lui Paul Everac i se joacă o piesă, iar lui Marin Sorescu nu i se joacă nimic, evident că Paul Everac va lua nişte bani (puţini, e drept, fiindcă aşa sînt plătite piesele, după un tarif datînd de peste douăzeci de ani, dar P.E. tot va avea cu ce să-şi cumpere aproape trei kilograme de carne), în timp ce Marin Sorescu nu va lua nici un leu. În orice caz, banii nu se vor împărţi între cei doi autori. Dacă lui Paul Everac i s-ar juca două piese, una bună şi una slabă, banii vor fi aceiaşi pentru fiecare din ele.

Sistemul comunist de a plăti egal, de a nu diferenţia valorile funcţionează nestingherit. Cele şapte vaci grase şi cele şapte vaci slabe au acelaşi preţ. Aberaţia nu se opreşte aici. Există situaţii în care vechiul sistem ne conferă posibilitatea, ba nu, obligaţia, de a plăti la fel nu numai vacile grase şi vacile slabe, dar şi nici o vacă.

Basmul acesta se petrece cu adevărat, nu în păduri fantastice, nu în ţara minunilor, ci în teatrul românesc. Există aici actori care joacă aproape în fiecare seară, care mor cîte puţin cu fiecare rol, şi mor de cinci-şase ori într-o stagiune, şi există actori care se îndreaptă cu paşi egali şi leneşi către pensie, fără să fi pus ani de zile piciorul pe scenă, fără să fi tremurat de emoţie la vreo premieră, fără să fi spus de mult în lumina reflectoarelor măcar un „Bună seara". Dar şi unii, şi alţii primesc aceiaşi bani, unii pentru muncă şi alţii pentru nimic, şi nu o dată alţii mai mult decît unii. Cei care muncesc din greu numără în zilele de salariu tot atîtea hîrtii de o mie cîte numără şi cei care nu fac nimic, cei care au talent cu carul şi cei care au talent cu paharul stau la aceeaşi masă şi consumă aceleaşi bucate. Nici o ierarhie, nici un privilegiu, nici o onoare pentru nimeni. Talentul se împarte pe sprînceană, talantul se împarte, nediscriminatoriu, pe principiile drepturilor omului.

De multe ori ai surpriza să-ţi fie recomandat cîte un necunoscut: „Este actor la Teatrul Cutare". Pe cei cunoscuţi nu e nevoie să-i recomande nimeni. Actorul Cutare de la Teatrul Cutare are morgă. Celălalt are har. Dar amîndoi au acelaşi salariu.

Înainte, în prima parte a epocii de aur, exista o formă de a sublinia şi răsplăti valorile. Cei mai buni dintre artişti erau „ai poporului" sau „emeriţi". Nu ţin minte care erau mai buni dintre cei buni: „ai poporului" sau „emeriţii"? Parcă primii. Cu timpul, cel mai bun dintre cei mai buni, unicul, inegalabilul, genialul a abolit titlurile şi privilegiile, întrucît, firește, nu puteau fi şi alţii ai poporului sau emeriţi. Mulţi au socotit această desfiinţare a rangurilor ca pe o nouă Revoluţie Franceză: libertate, egalitate, fraternitate. La urma urmei, de ce Lucia Sturdza Bulandra, Aura Buzescu, Ion Finteşteanu sau Jules Cazaban să aibă titluri, iar un oarecare Popescu să nu? E drept? Nu e drept! E echitabil? Nici vorbă! Şi au devenit cu toţii o apă şi-un pămînt. Buni şi răi, minunaţi şi inhibaţi, strălucitori şi bîlbîiţi. La urma urmei, un bîlbîit poate fi deopotrivă un mare actor sau un mare om de stat. Liniile paralele ale semnului de egalitate (care se pun pe orizontală, spre deosebire de cele ale dolarului) au făcut ordine şi în artă: emeriţii şi nimeriţii laolaltă.

E bine că s-au desfiinţat titlurile şi privilegiile, spuneau unii. Era o situaţie tipic feudală. Foarte bine că s-a terminat cu „artiştii poporului" şi „artiştii emeriţi", ziceau alţii (sau, poate, aceiaşi). Era o invenţie comunistă şi sovietică. Nu s-a spus acelaşi lucru cînd mari actori englezi au fost făcuţi lorzi, cînd actori francezi au devenit Cavaleri ai Legiunii de Onoare.

E normal ca o ţară să-şi onoreze artiştii, iar acest lucru a devenit din ce în ce mai clar peste tot în lume. De la Molière, căruia i se refuza un loc în cimitir fiindcă era actor, la Laurence Olivier, care a devenit Lord, tot fiindcă era actor, s-a consumat o istorie.

Dar iată că, în ceea ce ne priveşte, noi ne întoarcem la preistorie. Actorii noştri sînt plătiţi în mod egal şi prost, nici unul dintre ei nu se bucură de vreun titlu, iar faptul că unii dintre ei sînt membri ai Parlamentului sau ai Guvernului se datorează nu atît calităţii lor artistice, cît celei politice.

Statul ar trebui să separe valorile de mediocrităţi, să le pună în lumină pe cele dintîi, să recompenseze efortul extraordinar pe care marii artişti îl fac pentru înălţarea spiritului, să acorde titluri de onoare. Dacă, la noi, un mare actor nu poate deveni Sir, să primească orice alt titlu care să-l distingă printre contemporani şi printre colegii de schemă. Maşina de nivelat o fi ea bună la construirea drumurilor, dar talentele autentice, ştim bine, nu se găsesc pe toate drumurile.

Aş dori să-i pot spune unui mare actor român dacă nu Sir, atunci Sire. ■

ANTITEZE

Dialog cu Marele Anonim sau După Festival

Simple întrebări

De ce este organizat Festivalul naţional de teatru „I.L. Caragiale"?

Ce înseamnă **naţional**?

De ce Festivalul trebuie să ofere şi premii?

„Caragiale" a fost întrebat dacă e de acord să i se pună numele pe frontispiciul Festivalului sau aici e vorba de voioşia congeneră culturii improvizaţiei care a patronat Festivalul?

De ce este menţinută în continuare lipsa de răspundere privind „imaginea" Festivalului?

De ce s-a încercat, la ediţia din acest an, în mod intenţionat, punerea în mişcare a sistemului isteric de acces în sălile de spectacol?

De ce nu s-a acordat acum Premiul pentru spectacolul cu piesă românească?

De ce – dacă tot s-au acordat Premii – premianţii au lipsit?

Cît mai durează pînă cînd persoane oficiale incompetente, persoane neoficiale obişnuite cu vremea primilor secretari pcr şi alte OZN-uri din teatrul nostru vor mai obtura scena – teatrală şi festivalieră?

Cît timp ne vom mai putea permite să pierdem, financiar şi cultural, prin cultivarea unui naţionalism malformant?

De ce valorile naţionale – în cultură şi în teatru – trebuie să suporte zgura groasă a falsului patriotism?

*

Evident că întrebărilor de mai sus li se mai pot adăuga şi altele. Toate venind dintr-o anume insatisfacţie privind pregătirea şi derularea ediţiei din acest an a Festivalului naţional de teatru. Fără un Director artistic, unic responsabil de Programul Festivalului, fără o echipă veritabilă care să publiciteze această manifestare, fără mijloace care să permită programarea spectacolelor de cîteva ori în timpul Festivalului, cu un Regulament ţinut secret, cel puţin faţă de unul dintre co-organizatori care este UNITER, cu un sentiment al sărbătorii care n-ar fi trebuit să fie umbrit, cu acreditarea unor falsuri de postură precum aceea a aşa-zisei Secţiuni române a Asociaţiei internaţionale a criticilor de teatru a cărei situaţie e încă în litigiu la conducerea Asociaţiei, dar pe care au girat-o şi Ministerul Culturii, şi „Fundaţia Teatrul XXI", cu..., fără...

Cu toate acestea şi fără toate acestea mie îmi apare foarte clar că şi la această ediţie politicul (guvernamental) nedublat de compentenţă a grefat vitalitatea Festivalului. Şi eu vorbesc aici despre teatrul românesc în tot ceea ce are el mai valoros şi interesant, nu de meschine accese de orgolii, de hainii dîmboviţene, vorbesc de acel teatru românesc care va fi pus în situaţia de a înfrunta în scurt timp situaţii economice şi manageriale foarte dificile fără să sacrifice excelenţa sa artistică.

Dar, mi se pare, e o postură cel puţin ridicolă să vorbeşti de aceste lucruri în faţa Marelui Anonim. Prefer să vorbesc cu oameni de teatru care au un spirit viu, care sînt dispuşi să gîndească şi fac dovada acestui lucru. De cînd lucrez pentru UNITER şi de cînd ţin cursuri şi seminare la Academia de Teatru şi Film mi-am dat seama că aceştia nu sînt puţini.

Acesta e motivul pentru care am pus întrebări.

MARIAN POPESCU

...Din registrul ideilor primite

Intrat pe canalele mass-media, un festival devine obiect cultural şi, în subsidiar, subiect de speculaţii mărunte cu caracter cancanier. El e însă eşantionul de teatralitate a unui moment dat. Iar dacă e vertebrat pe o idee, propune o dezbatere consecventă. Festivalul „I.L. Caragiale" se propune ca o confruntare a valorilor. Şi ca un indice al stadiului artistic existent.

Ce am deduce din operele scenice reunite în a patra sa ediţie?

Specificităţile sintezei scenice

Asistăm la îmbinarea, în sinteză scenică, a unor elemente ce conferă o nouă complexitate. **Ghetou** învederează o tectonică dinamică, să zic aşa, a spaţiilor incluse, realizată impresionant prin aparatura mobilă a Teatrului Naţional. Muzica nu mai e ilustrativă, nici atmosferizantă, ci o componentă dramatică: soliştii sînt personajele ce-şi cîntă dramele, corul e expresia unei forţe morale de rezistenţă, pianista iese din mulţime şi reintră în ea ca figurant distinct. Scenografia propune costume şi, apoi, într-o defilare uimitoare, vestimentaţii groteşti ce evocă destine anonime şi infinite tragedii. Victor Ioan Frunză orchestrează toate mijloacele la nivelul de pregnanţă al unui oratoriu măreţ. **Titus Andronicus** (în afara concursului), **Phaedra, Decameronul**, creaţii ale lui Silviu Purcărete, aduc puternice constituente ritualice. Ritualul e, prin esenţă, un mesaj al ancestralităţii. Şi o formă colectivă de invocaţie. Ori de exorcism. Sau de celebrare. Regizorul se va bizui, deci, în realizarea sintezei dintre modalitatea ritualică şi factorii moderni de stimuli ideaţionali, pe **grup**. Îl orînduieşte exemplar în **Titus** – o armată teutonă de iloţi –, îl construieşte insolit, cu gnomi bisexuaţi, sau cu efebi, în **Phaedra**, îl formează într-o viziune naturistă, de impuls vital, în **Decameronul**. „Teatrul nu poate exista decît ca efort în grup" – scria regizorul, într-o mărturie de acum zece ani. Pentru el, mitul e o monadă artistică. În constituţia mitului scenic creat de Silviu Purcărete predomină elementul cosmogonic **(Legendele Atrizilor)**, sau cel politic (în sens aristotelic – **O scrisoare pierdută**, mitizare grotesc-fantastică) ori fondul poetic **(Decameronul)**. Sau se relevă substanţa etică **(Phaedra)**.

Teatralitate şi istoricizare

În **Richard III**, Mihai Măniuţiu introduce module de teatru oriental. Ele nu sînt însă doar decorative, ci noduli etiologici: explică raporturi, duc la rădăcina cauzalităţilor. Antonin Artaud căuta în teatrul oriental gestul cu semnificaţie pentru a releva inconştientul colectiv. Folosea semnul pe care l-a numit „hieroglifă". Grotowski, despărţindu-se de Artaud, propune „ideograme" în ambianţa unui limbaj spontan, nu fixat, ce repudiază alegoria. Mihai Măniuţiu istoricizează nebuloasa acţiune shakespeareană căutînd a plasticiza un climat al arbitrariului absolut. El ne prezintă – prin inspiraţie din Jan Kott, poate – un mecanism istoric ce trimite la toate formele de despotism. Ceva asemănător a căutat şi Dominic Dembinski în **Arşiţa şi viscolul**, implicînd însă prea multe semne şi făcînd referiri la prea diferite substraturi. Şi-apoi aici, piesa, o comedie satirică atroce, s-a opus viziunii regizorale – în fond. A rezultat, scenic, o dramă politică, nu fără interes, dar disipînd atenţia spre zone diferite, actorii (cu excepţia protagonistului) neavînd puterea de a da reverberanţă simbolurilor. Toată reprezentaţia cu **Sam** (Cluj) e construită sub acoperişul unei utopii, de factură artistică expresionistă, ce putea da o acută socialitate lumii din scenă. Şi istoricitate, în arc larg. Amalgamul stilistic – edulcorări sentimentaloide, tablouri agitatorice, scene de alcov sleit, momente pasionale pe schele metalice – au desfigurat spectacolul. El a devenit anistoric şi anartistic.

Parabolizări

Nu e mult de cînd ni se prorocea dispariţia obligatorie a parabolei – ceea ce ar fi însemnat sancţionarea drastică şi a lui Aristofan, Cervantes, Ibsen şi a altora, plus a cîtorva autori români ce, măcar, mai puteau fi admonestaţi şi invitaţi ritos să părăsească acest drum periculos: Horia Lovinescu, Teodor Mazilu, D.R. Popescu, Marin Sorescu.

Matei Vişniec n-a ascultat acest îndemn şi şi-a continuat demersul dramaturgic dincolo de hotarele interdicţiei. Cătălina Buzoianu redescoperă acum – după lucrările scenice cu piesele acestui scriitor ale lui Nicolae Scarlat – esenţele literaturii lui Vişniec. **Teatru descompus** e o alcătuire forţată. Se unesc, factice, specii diferite: monolog, dialog, scenetă. Colajul e, desigur, posibil, exemple sînt numeroase. Aici e însă şi ambiţia de a crea **conversaţie** între monologuri paralele, rîvnindu-se la impresia de convorbire. Dar aceasta e între surzi. Prelungirea ei obosește, căci e minată de o așteptare în van.

E, în creaţia regizorală, un aspect captivant, datorat călăuzirii actorilor spre o privire înăuntrul fenomenelor sufleteşti. Novalis considera ochiul, organul de vorbire al sentimentelor. În **Teatru descompus** nu sînt sentimente, ci false afecte, denunţate ca atare, dezghiocate de aparenţe, cu fineţe. Şi stări: de angoasă, panică, spaimă, teroare, neînţelegere. Actorii se privesc fără să se vadă unul pe celălalt. Ei presupun o prezenţă în preajmă, dar a unui străin ce poate reprezenta o ameninţare. În **Sfoara**, cel mai teatral moment, parabola, cumplită, e a ilogismului dementţial ce poate ucide prin epuizarea scoarţei cerebrale: cineva face exact ce i se spune să facă, dar i se reproşează, pînă la sălbăticire, că face pe dos. E, aici, o antipoetică înfăptuită magistral.

O parabolă scenică de fason graţios e **Legături primejdioase** (Chişinău); primejdia inautenticităţii planează asupra tuturor personajelor. Sub maniere colcăie viciul; sub declaraţii ceremonioase, patima; sub jurăminte şi făgăduieli, abandonul laş sau turpid; sub afirmaţii se ascunde tăgada. Ni se oferă un binoclu pentru a privi o lume. Cu o pereche de lentile el ne-o îndepărtează, într-un spaţiu ce nu ne e propice. Cu cealaltă pereche ne apropie această lume şi ne-o arată dezgolită.

Avantajul dublei priviri e farmecul conspectului. Modul de organizare scenică e elegant, precis (nu şi ţeapăn), iar modulările, ondulaţiile, meandrările mişcării, pantomima, rostirile ceremonioase dau savoare operei scenice. Alexandru Vasilache e o certitudine de regizor-artist, care ştie să inventeze un univers.

Convenţia exuberantă

Mai toate spectacolele din secţiunea liberă a Festivalului, numită, de criticii ce au iniţiat-o (cu dificultăţi continuu sporite şi adversităţi surde, obscure), „Teatrul de mîine", au excelat prin jubilaţia jocului şi formele aparent elementare dar rafinat elaborate. **Jocul de-a măcelul**, de mădu-vă ionesciană, îi dă posibilitatea tinerei regizoare Beatrice Bleonţ să creeze un univers de senzori letali. Umorul şi groaza sînt parcelate, apoi osmotizate, paralelizate într-o necontenită schimbare de registru. Dozările, gradările sînt bine chibzuite. Spectacolul e complicat, deşi suprafaţa sa e netedă. Evoluţiile echipei au cadenţe şi mlădieri coregrafice. **Tinereţe fără bătrîneţe** e de o excelentă mobilitate, cu invenţii neobosite. Filosofarea e neostentativă, surîsul are graţie, figurările duc povestea spre un teritoriu de vis. **Farsa celor trei cocoşaţi** e fermecătoare ca povestire antonpannescă, aici scenicitatea constînd în aşezări inventive ale epicului cult pe o partitură comediografică populară. Umorul e suculent, sporit fiind mereu de măşti şi imprevizibilităţi ale aventurilor terific-comice. Se joacă exuberant; exuberanţa e şi a necazurilor, şi a petrecerii. Şi a angajării totale, permanente a tuturor interpreţilor. Un spectacol plenar. **Strip-tease** şi **Într-o zi de vară** se bizuie pe talentele actorilor şi forţa lor de personificare. Mrożek începe să fie, întrucîtva, monoton prin repetarea procedeelor de la o piesă la alta. Interpreţii aduc o fantezie ce încarcă, într-o măsură, textul cu tensiuni noi.

În genere, spectacolele studenţeşti propun o convenţie tinerească, simplă, eficace prin sugestivităţi migălos elaborate.

Şi o consideraţie globală

Putem considera Festivalul o manifestare novatoare – prin repertoriu, formule scenice, propuneri de spaţializări şi localizări inedite. E important că mai toate spectacolele tind către un realism expresiv, substanţial, în metafore şi hiperbole bogate în sensuri.

Chemarea făcută publicului de a decodifica şi de a săvîrşi exegeze ale conotaţiilor posibile creează, în sală, o stare de fervoare intelectuală. O stare întreţinută şi de efortul artiştilor de a face simplitatea nefamiliară şi elocvenţa, nedeclamatorie – cum zicea un teatrolog străin.

O atare manifestare festivalieră, atît de densă şi de ataşantă, naşte nu numai comunieri pasagere fertile cu publicul, ci contribuie şi la organizarea unei conştiinţe formale specifice epocii, modelînd gustul pentru modernitate.

VALENTIN SILVESTRU

Zbateri şi dezbateri

Festivalurile nu sînt, cum par a fi, doar nişte desfăşurări sărbătoreşti. Se munceşte teribil. Muncesc cei de pe scenă, muncesc organizatorii, juriul, televiziunea, radioul, ziariştii, criticii. Şi, chiar, dramaturgii. În două dimineţi consecutive s-a desfăşurat, din iniţiativa Fundaţiei culturale Teatrul XXI şi a Asociaţiei internaţionale a criticilor de teatru, secţia română, un **Forum al dramaturgiei româneşti**. Care a fost scopul? Mai întîi, nişte clarificări. În timp ce dramaturgii acuză teatrele că nu le joacă opera, deşi ea există, teatrele îi acuză pe dramaturgi că nu scriu şi, ca atare, nu poate fi jucat ceea ce nu există. Era de clarificat acest lucru: există sau nu există dramaturgie jucabilă? Dacă există, de ce nu se joacă? Dacă nu există, de ce nu se scrie? Întrucît piese există şi unele chiar se joacă, era de refăcut comunicarea dintre scriitori şi teatre (directori, secretari literari, regizori). Unul dintre moderatorii dialogului a încercat să explice situaţia printr-o criză de informaţie, de circulaţie a informaţiei. Un dramaturg a vorbit despre căderea unei instituţii, altădată foarte activă şi utilă, secretariatul literar, despre necesitatea ca Ministerul Culturii să sprijine activ, printr-un sistem de protecţie şi stimulare, prezenţa pieselor româneşti în repertoriu. Reprezentanţii Ministerului Culturii, la rîndul lor, au făcut cunoscut că 40% din repertoriul teatrelor este reprezentat de dramaturgia naţională, ceea ce a fost o surpriză pentru mulţi. Dar cifrele sînt cifre. În acelaşi timp, deşi există o dorinţă sinceră de a proteja dramaturgia românească, Ministerul Culturii nu poate exercita presiuni asupra teatrelor, precum vechea autoritate tutelară, şi nici nu deţine pîrghiile financiare prin care s-ar putea stimula interesul pentru piesele autohtone. Dinspre direcţiile teatrelor s-a vorbit de puţinătatea regizorilor şi de entuziasmul mediocru cu care aceştia privesc spre dramaturgia naţională.

S-a propus: 1) Înfiinţarea unei „bănci" de piese, eventual la Fundaţia Teatrul XXI, pentru a se afla permanent de către cine doreşte ce există în patrimoniul dramaturgiei naţionale. S-a acceptat ideea, cu amendamentul că ar trebui să fiinţeze un corp de „lectori", care să recomande piesele în funcţie de necesităţile teatrelor, dar şi de, nu-i aşa?, valoarea lor, iar acest corp să fie totuşi plătit. 2) Înfiinţarea unui fel de „consiliu", „pe lîngă" Ministerul Culturii, care să aibă în vedere promovarea dramaturgiei naţionale. Aşadar, din nou comitete şi comiţii. Să dea Dumnezeu să folosească! 3) Reînvierea Festivalului (mort) de dramaturgie originală de la Timişoara. Nimeni n-a fost împotrivă. Teatrul Naţional din Timişoara a tăcut. 4) Înfiinţarea unui teatru de **dramaturgie românească** (chiar dacă mai joacă el şi altele), subvenţionat de minister şi primărie şi sponsorizat de cine va dori să o facă. Nimeni n-a fost împotrivă, dar nu s-a spus: **unde, cînd** şi **cum** se va realiza acest lucru. 5) Crearea unei casetoteci cu piese româneşti. O.K.

Au cuvîntat: Tudor Popescu, Iosif Naghiu, Dinu Grigorescu, Paul Cornel Chitic, Dumitru Solomon (din tabăra dramaturgică), Mircea Albulescu, Cristian Hadjiculea, Dan Vasiliu, Oana Popescu (din tabăra ministerială), Val Condurache, Constantin Măciucă, Adriana Popescu (din tabăra teatrelor), Valentin Silvestru, Mircea Ghiţulescu, Constantin Paiu, Alice Georgescu (din tabăra criticii) şi regizorul Mircea Cornişteanu, care a declarat că el nu vrea să pună cu tot dinadinsul piese româneşti, dar dacă acestea sînt valoroase le acordă prioritate în sufletul şi programul său regizoral. (Dacă am omis vreun vorbitor, e doar vina memoriei noastre şi nu e mîna vreunui partid politic sau grup de presiune.)

Trei dezbateri substanţiale au avut loc şi la UNITER pe teme ale „tranziţiei":
1. Teatrele naţionale, 2. Revenirea la clasici şi 3. Teatrul ca expresie a identităţii culturale, cu participarea unor critici (Victor Ernest Maşek, Marian Popescu, Nicolae Manolescu), directori de teatre (Emil Boroghină, Vladimir Jurăscu), secretari literari (Adriana Popescu), dramaturgi (Dumitru Solomon) şi regizori (Silviu Purcărete, Mihai Măniuţiu). Din nou, absenţele de pe listă nu exprimă o atitudine politică sau estetică. Întrucît dezbaterile din „Trilogia tranziţiei" vor vedea, se pare, lumina tiparului, nu insistăm.

REDACTOR

Palmares

■ Marele Premiu şi Trofeul oraşului Bucureşti (transmisibil):

Teatrul Odeon, pentru spectacolul **Richard III** (regia, Mihai Măniuţiu)

■ Premiul pentru cel mai reuşit spectacol cu o piesă românească: nu s-a acordat. În locul acestui premiu, au fost acordate două premii speciale ale juriului:

Mircea Diaconu, pentru rolul interpretat în spectacolul **Ghetou** al Teatrului Naţional din Bucureşti

Dorina Crişan Rusu, pentru muzica originală la spectacolul **Ghetou** al Teatrului Naţional din Bucureşti

■ Premiul „Lucia Sturdza Bulandra" pentru cea mai bună interpretare feminină: Maia Morgenstern, pentru rolul interpretat în spectacolul **Ghetou**

■ Premiul „Costache Aristia" pentru cea mai bună interpretare masculină: Marcel Iureş, pentru rolul interpretat în spectacolul **Richard III**

■ Premiul „Toma Caragiu" pentru cel mai valoros debut:

Alexandru Vasilache, regizorul spectacolului **Legături primejdioase** al „Teatrului de buzunar" din Chişinău

■ Premiul pentru cea mai bună scenografie:

Adriana Grand, pentru decorul şi costumele spectacolului **Ghetou**

■ Premiul pentru regie „Ion Sava":

Silviu Purcărete, pentru regia spectacolelor **Phaedra** (Teatrul Naţional din Craiova) şi **Decameron 645** (Teatrul „Anton Pann" din Rîmnicu Vîlcea)

■ Premiul oferit de UNITER pentru originalitate în creaţia teatrală:

Victor Ioan Frunză, pentru regia spectacolului **Ghetou**

■ Premii oferite de Fundaţia pentru reconstrucţia oraşului Bucureşti:

Horaţiu Mălăele pentru rolul interpretat în spectacolul **Teatru descompus** (Theatrum Mundi)

Mircea Rusu pentru rolul interpretat în spectacolul **Ghetou**

Suzana Macovei pentru rolul interpretat în spectacolul **Decameronul** (Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu)

Premiul „Pentru prezenţă spirituală", oferit de ziarul „Libertatea":

Ilie Gheorghe, pentru rolul interpretat în **Decameron 645**

HORAŢIU MĂLĂELE:
„Dominanta tuturor rolurilor create de Mălăele este însuşi Mălăele"

Născut la 1 august 1952 la Tîrgu Jiu, absolvent al I.A.T.C. „I.L. Caragiale" promoţia 1975, ajuns astăzi el însuşi profesor de actorie la Universitatea „Hyperion" şi un reputat caricaturist, Horaţiu Mălăele are o impresionantă fişă de creaţie, din care vom aminti doar cîteva roluri din teatru. La Piatra Neamţ: Dromichaetes din ***Muntele*** *de D.R. Popescu – 1975 (regia, Emil Mandric), Dorde din* ***Tinereţe fără bătrîneţe*** *de Eduard Covali – 1976 (regia, Cătălina Buzoianu), Truffaldino din* ***Slugă la doi stăpîni*** *de Carlo Goldoni – 1977 (regia, Iulian Vişa); la Teatrul „Nottara": Smerdiakov din* ***Karamazovii*** *după Dostoievski – 1981 (regia, Dan Micu), Ion din* ***Aceşti îngeri trişti*** *de D.R. Popescu – 1982 (regia, Mircea Corniţeanu), Scapino din* ***Scapino (Vicleniile lui Scapin)*** *de Molière – 1983 (regia, Alexandru Dabija), Stroescu din* ***Într-o dimineaţă*** *de Mihai Ispirescu – 1985 (regia, Dan Micu), Podsekalnikov din* ***Sinucigaşul*** *de Nikolai Erdman – 1990 (regia, Cornel Mihalache); la Teatrul Odeon: Lelio din* ***Mincinosul*** *de Carlo Goldoni – 1991 (regia, Vlad Mugur); din nou la Teatrul „Nottara", în adaptare şi regie proprie, dublul rol Victor–Emmanuel Chandebise şi Poche din* ***Puricele în ureche*** *de Georges Feydeau – 1993. Pentru majoritatea rolurilor amintite avea să primească importante premii ale A.T.M., UNITER sau ale Festivalului naţional de teatru „I.L. Caragiale". Cu ultimul, din* ***Puricele****, înregistrează un extraordinar succes de public. Iată aşadar un prilej de a sta de vorbă cu Horaţiu Mălăele despre el însuşi şi despre condiţia actorului din teatrul românesc, azi.*

■ **Dacă-i adevărat că „meseria se fură", care sînt actorii de la care „ai furat", altfel zis, de la care ai avut ceva de învăţat?**

☐ Se spune de obicei că personalitatea profesorului o influenţează foarte mult pe aceea a elevului sau studentului. Eu am terminat la clasa prof. Octavian Cotescu, care era o mare personalitate, dar care nu cred că m-a influenţat foarte mult. Şi nici pe unii dintre colegii mei. Făceau parte din această clasă Rozina Cambos, Gheorghe Dănilă, Dan Condurache, Maria Ploae, Romeo Pop. Alţii au fost evident influenţaţi, împrumutînd chiar stilul de a interpreta. Iar unii au copiat pînă şi stilul lui de a exista. Nu cred că pe mine m-a influenţat foarte tare. În orice caz, iubindu-l foarte mult, nu m-am gîndit niciodată să fiu ca el sau să fac ca el.

Pe parcurs m-au influenţat chiar colegi de-ai mei, care au avut o explozie de personalitate formidabilă, cum a fost la un moment dat Condurache sau, într-un alt moment al existenţei mele, Gina Patrichi. Este evident că de la toţi am avut ceva de învăţat. M-au influenţat şi festivalurile la care am participat. De pildă cel de la Nancy, unde l-am întîlnit pe Tadeusz Kantor, cu **Clasa moartă**. Dar m-a interesat, ca strategie de a-ţi drămui personajul de-a lungul unui spectacol, şi evoluţia lui Leslie Howard în **Visul unei nopţi de vară** al lui Peter Brook, pe care l-am văzut la Operă, după cum m-a impresionat şi **Play Strindberg**, în regia lui Liviu Ciulei, care însemna cu totul altceva – ca teatru – decît ştiam noi pînă la ora vizionării spectacolului. În concluzie, nu se poate „fura" decît dacă ai de la cine.

■ **Cu talentul pe care-l ai pentru grafică şi pentru caricatură, cum de te-ai hotărît totuşi să dai la Teatru?**

☐ Prin anii '70 venisem în Bucureşti să mă pregătesc pentru a da la Arte plastice. Numai că după ce-am văzut spectacolul lui Lucian Pintilie cu **D-ale carnavalului** am cotit-o spre teatru. Cred că toată perioada '70-'75 a fost importantă pentru teatrul românesc. Un alt spectacol care m-a marcat foarte mult a fost **Leonce şi Lena** de Büchner, în regia lui Liviu Ciulei, unul dintre cele mai mari spectacole văzute de mine de atunci şi pînă acum.

■ **Pentru foarte mulţi dintre oamenii de teatru de azi, Piatra Neamţ a avut şi are o semnificaţie aparte. Ce a însemnat pentru tine?**

☐ La Piatra Neamţ am plecat ca echipă formată din patru oameni de la „clasa Cotescu": eu, Puiu Dănilă, Rozina Cambos şi Cătălina Popescu. Cînd am ajuns noi, teatrul era într-o pasă letargică. Aşa că nu exagerez, cred, spunînd că grupul nostru a dus la revigorarea lui, prin infuzia de tinereţe, ca şi prin ambiţia noastră extraordinară de a ne face remarcaţi.

Cu **Tinereţe fără bătrîneţe** al Cătălinei Buzoianu am plecat în '76 la Festivalul de teatru de la Nancy, unde am avut un mare, foarte mare succes. Apoi am lucrat cu Iulian Vişa în **Slugă la doi stăpîni**. Terminase cu vreo doi ani înaintea mea şi eram amîndoi interesaţi să facem ceva ieşit din comun. Ambiţia asta era, la un moment dat, deasupra spectacolului. Eram desigur invidioşi şi pe spectacolele bucureştene, cărora voiam să le demonstrăm ce putem noi, pentru că, vorba lui Mazilu, „unde nu-i invidie, nu-i progres". A ieşit spectacolul pe care-l ştii, după o vizionare la care însă n-a rîs absolut nimeni. Era o atmosferă deprimantă şi dezarmantă. Mai mult decît sinistră. Pentru ca apoi să urmeze spectacolul: trei ore în care nimeni nu s-a mai oprit din rîs.

■ **...Şi premiul A.T.M. pentru cea mai bună interpretare masculină, în Truffaldino.**

☐ Am luat premii şi pentru Dromichaetes din **Muntele** de D.R. Popescu şi pentru Dorde din **Tinereţe fără bătrîneţe** de Eduard Covali, ca să mă opresc doar la perioada de la Piatra Neamţ.

■ **Cît de importante erau şi cît de importante sînt aceste premii pentru un actor?**

☐ Pentru un alt actor poate că premiile nu înseamnă nimic. Pentru mine au însemnat foarte mult. Recunoaşterea din partea celui pentru care joci e întotdeauna binevenită. Ai astfel „dovada" că nu ţi-ai pierdut timpul şi chiar ai făcut ceva important. După mine, actorul care zice că nu-l interesează premiul ori cronica, sau ce se întîmplă cu el într-un festival de teatru o face din simplă cochetărie, dacă nu chiar din frica de a nu i se întîmpla ceva rău, faţă de care să fie măcar „pregătit". De fapt, condiţia premiului este aceea de a atesta calitatea unei „prestaţii" artistice. În cazul în care nu o atestă, premiul poate fi de două ori dăunător. Dacă supralicitează, distruge prin infatuare şi gratuitate. Dacă subapreciază, inhibă şi derutează. Critica, la rîndul ei, trebuie să ţină seama de acest lucru. Este vorba de un teritoriu extrem de sensibil, de fragil, de uşor atacabil, aşa încît cronica irresponsabilă a unor nepricepuţi stîrneşte îngrijorare şi, cum am mai spus, derută. Mi s-a întîmplat nu o dată. Mi s-a întîmplat chiar în cazul **Puricelui**. Îi iert şi mă rog pentru ei.

■ **Apropo de rolul tău din Muntele de D.R. Popescu, ce şanse crezi că mai are astăzi teatrul istoric?**

☐ Ori de cîte ori spectacolul e important, teatrul istoric interesează şi poate avea chiar o rezonanţă specială. Aminteşte-ţi de **Petru Rareş** al lui Horia Lovinescu la Teatrul „Nottara" şi de creaţia lui George Constantin în acest rol. Nenorocirea pieselor noastre istorice este că, îndeobşte, eroii sînt extrem de schematici, de prost scrişi: nişte personaje împăiate, fără viaţă, în gura cărora se bagă tot felul de slogane. Nu genul ca atare e de vină, ci scriitura.

■ **Fiindcă ai amintit de „Nottara", care au fost cele mai importante întîlniri ale tale, umane şi profesionale, în acest teatru?**

☐ În primul rînd întîlnirea cu Horia Lovinescu. Într-o perioadă de „tovărăşie", el era şi continua să rămînă un mare domn, un

mare dramaturg, un mare scriitor şi un excepţional prieten al actorilor. Apoi a fost întîlnirea cu un regizor pe care l-am iubit foarte mult. Se numea George Rafael. Cu el am făcut **Inele, cercei, beteală**, după Caragiale, un spectacol foarte modern la vremea aceea. Nu pot să uit reîntîlnirea mea cu Valeriu Paraschiv, care devenise un regizor foarte special, obsedat de descoperirea unor forme noi în expresia teatrală. Sau întîlnirea cu Mircea Cornişteanu, într-un spectacol de mare succes: **Aceşti îngeri trişti** de D.R. Popescu. Ori întîlnirea cu Dan Micu, la **Karamazovii**, Smerdiakov rămînînd pentru mine un rol important, cu care am spart tiparul unei anumite mentalităţi despre „maniera" Mălăele.

■ **Cît şi cum luptă un actor cu acest „tipar" al felului în care este receptată imaginea sa scenică?**

□ Depinde de actor. Diferă de la actor la actor. Unii nu luptă deloc, şi din mai multe motive: din comoditate, pentru că le convine o asemenea imagine şi nici nu vor să încerce să facă altceva, iar alţii n-o fac pur şi simplu din frica de a încerca ceva ce s-ar putea să nu le reuşească. Mai există o categorie de actori care luptă să schimbe această imagine, acest „tipar", dar nu reuşesc din cauza repertoriului şi a regizorului care îi distribuie şi care vrea şi el să aibă uneori „garanţia" unui anumit tip de personaj. Există apoi categoria celor care nu-şi dau seama că intră pe culoarul aceluiaşi personaj. Sînt foarte mulţi în categoria asta şi de ei ar trebui să se ocupe, chiar protector, direcţia teatrului în care lucrează. În fine, există şi categoria celor care-şi dau seama de ce li se întîmplă şi care şi reuşesc să schimbe această imagine, forţînd uneori mîna directorului şi a regizorului sau chiar alegerea repertoriului.

■ **Spectacolul Mincinosul de Carlo Goldoni, pus în scenă de Vlad Mugur la Odeon, a reprezentat ceva deosebit din acest punct de vedere, al „imaginii"?**

□ Foarte importantă a fost întîlnirea cu Vlad Mugur, care este, indiscutabil, un mare regizor. Ca personaj, Lelio nu mi-a pus foarte multe probleme. L-am „citit" foarte repede. Important a fost însă rafinamentul spectacolului, al desfăşurării imaginilor lui, rafinamentul pe care Vlad Mugur l-a folosit în lucrul cu toţi actorii, inclusiv cu mine.

■ **Cît de exigent poate să-şi permită să fie actorul în faţa tentaţiei televiziunii?**

□ Pentru un actor apariţia la T.V. e oricum importantă. Şi eu, la rîndu-mi, mi-am făcut o oarecare glorie din lucrurile bune, mai puţin bune, mediocre şi submediocre pe care le datorez televiziunii. Îndeobşte, imaginea pe care o creează televiziunea despre teatru este păgubitoare, dar tentaţia rămîne foarte mare, tocmai prin fantastica portanţă a televiziunii şi imediata glorie pe care o conferă. În momentul în care un actor primeşte un rol într-o piesă de teatru la T.V., el pune în balanţă posibilitatea de afirmare şi calitatea reală a personajului pe care-l are de interpretat. Eşti tentat să te supui acestei posibilităţi de afirmare rapidă.

■ **La Puricele e o afluenţă de public nebună. Cum te-ai „descoperit" ca regizor?**

□ În teatru, printre actori, se spune că dacă spectacolul e prost vina este exclusiv a regizorului, iar dacă e bun meritul le revine în întregime lor. Un om care face simpla desfăşurare a unui spectacol, după indicaţiile autorului, se cheamă că este regizor. Dar celălalt, care structurează în chip original textul, care vine cu orgoliile şi revelaţiile, cu obsesiile şi nenorocirile lui, construind un spectacol despre care crede că îl reprezintă, e tot un regizor? E acelaşi tip de regizor?

Într-un fel, **Puricele** a fost comanda unui teatru care, în lipsa unui regizor disponibil, a apelat la un actor. Asta nu înseamnă că am făcut regie împotriva voinţei mele. Am lucrat cu plăcere şi este un spectacol în care cred. E ceea ce aş numi un spectacol oportun. Degrevat de probleme sociale, politice, pe textul lui Feydeau, adică al unui geniu al qui-pro-quo-ului, nu al unui autor de mîna a doua, cum îl numea o mediocritate a criticii de specialitate.

■ **Există o trăsătură dominantă, definitorie, a rolurilor create de tine?**

□ Nu cred că poate să existe aşa ceva. Decît dacă ţi-aş răspunde că dominanta tuturor rolurilor create de Mălăele este însuşi Mălăele. Cred în continuare că un personaj nu se poate construi în afara personalităţii celui care-l concepe. Cînd se spune despre un actor că face de fiecare dată un alt personaj, asta înseamnă că îşi adună, la fiecare rol, cît mai multe date la propria-i personalitate şi abia astfel şi numai în acest sens poate să fie diferit de personajele anterioare.

■ **Care e condiţia actorului în România anului '93?**

□ Contrar imaginii de mult apuse a actorului bogat şi boem, condiţia lui de astăzi este precară, mizerabilă. Singura alinare este respectul unui public iubitor, împătimit. Într-o lume convulsionată de ambiţii politice, de experimente sociale, de revendicări teritoriale, cred că luciditatea artistului creator constă în detaşare şi nicidecum în implicare. O părere pe care o respect şi mi-o asum.

■ **Ce-ai face dacă ai fi director de teatru?**

□ La ora asta poate-aş înnebuni. Dar şi nebun fiind, tot aş susţine cîteva principii ferme: 1. Desfiinţarea contractului de angajare pe perioadă nedeterminată a tuturor salariaţilor teatrului; 2. Reangajarea şi retribuirea pe criterii de „eficienţă şi calitate", o sintagmă adevărată, ce s-a autoparodiat prin exces de folosinţă; 3. O protecţie socială civilizată pentru cei care traversează momente de criză (lipsă de contracte, accidente de tot felul etc.), protecţie bine gîndită şi asigurată de segmentele ministerului ce ne conţine.

Consecinţele ar fi imediate şi uluitoare: dublarea sau triplarea numărului de premiere, distribuţii ideale la nivelul valorii reale a teatrului românesc, îmbunătăţirea calităţii spectacolelor, stimulată de perspectiva prelungirii contractului şi a obţinerii altor contracte, descoperirea adevăratelor talente şi defetişizarea celor existente, remunerarea pe bază de contract, descongestionarea magaziilor de decorurile mizerabile şi uneori inutile ale teatrului de repertoriu, formarea unui nucleu solid, distinct şi de temut, întemeiat pe cunoaşterea a ceea ce cu mîndrie s-ar chema oamenii de teatru. Altfel, totul rămîne o maioneză tăiată, risipită şi fără vlagă, cu cîteva izbînzi egoiste şi accidentale. Numai cine nu vrea nu vede. Nostalgii de tip comunist ţin în viaţă un sistem bolnav, fără viitor, de mult decedat în ţări cu tradiţie teatrală.

VICTOR PARHON

CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?

Şi mai bune, şi mai rele

Notaţiile care urmează au fost culese în vremea de dinaintea deschiderii actualei stagiuni, aşa încît s-ar putea ca unele dintre ele să fie depăşite în momentul cînd vor apărea. Am socotit totuşi utilă tipărirea lor, fie şi numai pentru a vedea în ce măsură proiectele anunţate acum cîteva luni şi-au găsit între timp concretizarea.

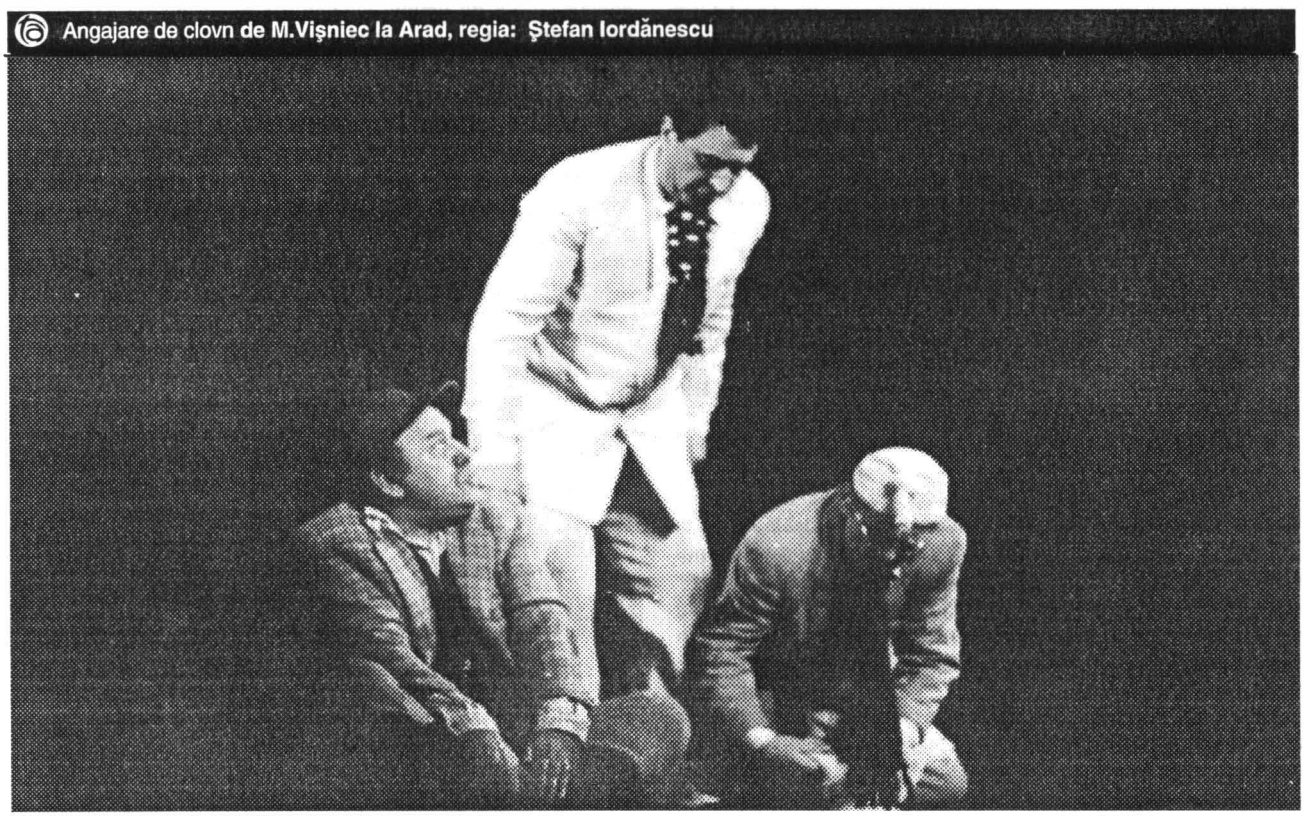
Constanţa: Nostalgia antichităţii

După ce a schimbat în ultimii trei ani tot atîţia directori, Teatrul Dramatic din Constanţa pare să se fi stabilit la persoana actorului Titus Gurgulescu, sub a cărui conducere lucrurile încep să se aşeze, în sfîrşit, pe un drum mai neted. A fost angajat un regizor permanent, Laurian Oniga, care funcţionează şi ca director artistic al instituţiei. Tot el este şi autorul unor spectacole cu care teatrul speră să iasă (ori să intre) din nou în lumina interesului naţional; montării cu ***Rinocerii*** *i-a urmat* ***Fata cinstită*** *de Goldoni, cu premiera anunţată şi chiar ţinută pe 21 iulie (scena constănţeană e activă şi în perioada vacanţelor) şi îi va urma* ***Cui i-e frică*** *de Virginia* ***Woolf?.*** *Trupei alcătuite din 19 actori i s-a promis şi colaborarea cu alţi regizori. Sînt „precontaţi" Alexandru Dabija, Gelu Colceag, Tudor Mărăscu (titlurile n-au fost încă definitivate) şi, mai ales, Silviu Purcărete cu, eventual,* ***Thieste*** *de Seneca, spectacol care, se speră, va inaugura „seria nouă" a dispăruţelor Seri de teatru antic. Directorul Gurgulescu vorbeşte cu entuziasm despre un posibil spaţiu foarte nimerit pentru acest festival – o mică insulă din apropiere de Mamaia, unde s-ar putea construi un amfiteatru şi chiar un hotel. Deocamdată, se caută sponsori...*

Timişoara: Trei, Doamne, dar nu toate trei

La Teatrul Naţional din Timişoara birourile, ba chiar şi coridoarele au fost zugrăvite şi lambrisate, poate în speranţa că, astfel adaptată, zicala „Schimbi locul, schimbi norocul" s-ar dovedi operantă. Pînă una-alta însă trupa se tot subţiază – au mai rămas 17 actori. Directorul, actorul Vladimir Jurăscu, explică necazurile prezente prin gafele directoratului trecut, care ar fi lăsat moştenire un repertoriu dezorganizat, un ansamblu dezbinat şi un public diminuat. Totuşi, s-a scurs mai mult de un an de la plecarea lui Şerban Foarţă... Un an în care Alexandra Gandi, regizoare angajată, a mai produs, în afara montării de absolvenţă ***Matca*** *(recondiţionată şi re-prezentată în vederea selecţiei şi la Festivalul „Caragiale" ediţia 1993), un singur spectacol,* ***Nebuniile dragostei,*** *pe texte de commedia dell'arte,* ***cu p****remiera în octombrie. Se mai are în vedere angajarea unei proaspete absolvente, regizoarea Mihaela Gaita, căreia însă nu i s-a văzut producţia de diplomă. În perspectivă se contează pe colaborarea cu nora lui Michel Simon (da, răposatul actor francez), de origine română şi de meserie... nu e prea clar ce; de asemenea, pe ademenirea lui Alexa Visarion, care promite o piesă americană. În rest, actori care tot pleacă, pleacă, pleacă...*

La distanţă de un etaj, Teatrul Maghiar „Csiki Gergely" trece, şi el, prin chinurile prefacerii. Directorilor li s-a pierdut socoteala – să se fi schimbat, după '89, trei sau patru? Cel mai recent e un actor de 24 de ani, Demeter András, probabil cel mai tînăr cap de instituţie din ţară,



Angajare de clovn de M.Vişniec la Arad, regia: Ştefan Iordănescu

Rinocerii de Eugen Ionescu la Constanţa, regia: Laurian Oniga

care, dacă tot a venit, e hotărît să rămînă. Şi să facă treabă. Oricum, tăria de caracter şi-a dovedit-o, într-o împrejurare nedemnă de comentarii. În dimineaţa stabilită pentru vizionarea spectacolului **Vicleniile lui Scapin**, realizat de Laurian Oniga (cu care teatrul a mai colaborat şi va mai colabora), montare înscrisă în Festivalul „Caragiale", două figurante, angajate cu contract pe spectacol, i-au pus în faţă alternativa „ori ne faci contract pe stagiune, ori nu jucăm!". N-au jucat. Pe director l-a mîhnit însă cel mai mult faptul că restul distribuţiei le-a luat partea şantajiştelor, după toate aparenţele ca să-l „luxeze" pe el. Balcanismul nu ţine cont de naţionalitate.

Dintre cele trei scene timişorene, singur Teatrul German trăieşte în normalitate – mai puţin, desigur, în privinţa numărului modic de spectatori. Experimentata şi ambiţioasa directoare Ildiko Jarcsek-Zamfirescu, unul dintre cei trei actori profesionişti ai trupei cu 13 componenţi, plus trei studenţi ai clasei de actorie în limba germană pe care o patronează teatrul, nu vrea să se dea bătută. Are un regizor angajat, Istvan-Andras Darida, lucrează şi cu regizori invitaţi din Germania (unul a realizat în stagiunea trecută premiera pe ţară cu **Guiskard** de Heinrich von Kleist, spectacol care avea să participe la Festivalul Kleist de la Frankfurt). Ştie cu precizie datele premierelor celor şase spectacole noi ale stagiunii '93-'94 şi e foarte probabil că le va şi respecta. Deci, se poate!

Arad: Cine tace, face

Despre Teatrul de Stat din Arad nu s-a auzit, în stagiunea trecută, aproape nimic. Cu netulburată linişte ardelenească, directorul Ovidiu Cornea recunoaşte că nu a prea avut cu ce se lăuda; de aceea a şi tăcut. Ceea ce însă, adaugă, nu înseamnă că a stat degeaba: a adunat, prin tot felul de mici subterfugii, o zestre tehnică impresionantă pentru teatru, a pus la punct toate posibilele spaţii de joc şi crede că poate privi senin spre noua stagiune, mai ales că acum „dispune" şi de doi regizori permanenţi, Ion Mânzatu şi Ştefan Iordănescu. Cel din urmă semnează şi premiera inaugurală a sezonului '93-'94, **Lungul drum al zilei către noapte** de Eugene O'Neill şi va realiza şi alte două spectacole: premiera pe ţară **Ulyssimbad** de autoarea elenă Xenia Kalogeropolou şi, probabil, **Viaţa e vis** de Calderón. „Probabil", pentru că la Arad e mare lipsă de actori tineri şi mai ales de actriţe tinere. Directorul a încercat să „momească" vreo cîţiva absolvenţi, dar nu a reuşit să încheie nici un contract ferm. Dorinţa sa constantă este să reînvie la Arad defunctul Colocviu naţional al regizorilor, ce se ţinea pe vremuri la Bîrlad. Ştie că merge „la concurenţă", dar perseverează cu răbdare. Aşteptăm rezultatele.

Cluj: Banii n-aduc fericirea?

Şi Naţionalul clujean a ajuns la cel de-al treilea director postrevoluţionar – actorul Dorel Vişan. Certurile din „sînul" colectivului par să se fi isprăvit, dar asta se datorează, dacă e să credem gurile slobode (adică libere), faptului că nimănui nu-i mai pasă ce şi cît joacă la teatru, fiindcă toţi joacă (şi cîştigă) la „Caritas". Dintre cei doi regizori angajaţi, lucrează deocamdată doar Tudor Chirilă; Mihai Măniuţiu a cam uitat, se pare, drumul Clujului. Aşa că se apelează la improvizaţii şi la invitaţii: Anton Tauf a montat prima premieră a noii stagiuni, **Mînuitorul de cadavre** de Alin Fumurescu, Adrian Lupu urma să „scoată" **Vizita bătrînei doamne**, cu Silvia Ghelan; era în pregătire şi o piesă pentru copii. Oricum, subiectul principal de discuţie sînt banii. Dorel Vişan se plînge că teatrul clujean primeşte o subvenţie cu aproape un milion de lei mai mică decît alte Naţionale. Să ştie Ministerul Culturii ceva? Dar dacă, Doamne fereşte, cade „Caritas"-ul?

ALICE GEORGESCU

PESCĂRUŞII TINERI

PESCĂRUŞUL de A.P. Cehov. În româneşte de Moni Ghelerter şi R.Teculescu ● **TEATRUL MIC** ● Data premierei: 29 octombrie 1993 ● Regia: Cătălina Buzoianu ● Scenografia: Lia Perjovschi ● Distribuţia: Valeria Seciu (Arkadina), Mircea Albulescu (Dorn), Mitică Popescu (Sorin), Gheorghe Visu (Trigorin), Papil Panduru (Şamraev), Monica Ghiuţă (Polina Andreevna), Irina Movilă (Maşa), Cristian Iacob (Treplev), Ana Ioana Macaria (Zarecinaia), Domniţa Mărculescu (Dădaca), Petre Moraru (Bătrînul Iacheu), Constantin Bărbulescu (Iaşa), Tania Popa, Valentina Mihalache (Fata în casă), Dan Zamfirescu (Bucătarul), Vitalie Bantaş (Medvedenko), Vitalie Lupaşcu (Iakov).

La colocviul internaţional Cehov, care a avut loc la Moscova anul trecut, cineva a spus că acest autor e totdeauna actual, fie că i se descoperă o sursă de prezenteism, fie că e situat într-un trecut cvasilegendar, fie că e interpretat ca un profet ce vorbeşte despre viitor. Cătălina Buzoianu a evitat orice brutalizare într-un sens sau altul a **Pescărușului**, dar ne sugerează similarităţi cu stări de spirit ale timpului nostru. Pasărea ucisă, simbolul piesei, e aspiraţia unei generaţii spre valori morale autentice, înăbuşită de indiferenţa, egoismul, gelozia oarbă a bătrînilor sau îmbătrîniţilor, speriaţi de asaltul tinereţii şi încercînd să-l stăvilească. Ei refuză pescăruşul, chiar cînd le e oferit împăiat. Nu vor să-şi mai amintească de el, amintirea lui îi jenează.

În istoria reprezentaţiilor cu această lucrare montarea de la Teatrul Mic aduce elemente noi. Sînt materializate simboluri. Lacul e pe scenă. Treplev şi Nina se hîrjonesc în apă, concepută aici ca un loc de purificare, înainte de spectacolul ce-l vor prezenta dramaturgul debutant şi actriţa debutantă. Masa unde se ospătează ai casei e tăcută şi luminată de sfeşnice, ascunsă într-o firidă a enormei peşteri sugerate nimerit de decorul Liei Perjovschi. În prim-planul scenei moare cineva; iar aici, vinovaţii încearcă să ispăşească, parcă, pe ascuns. Furia mocnită a Arkadinei împotriva talentatului şi contestatarului ei fiu, imagine a lucidităţii şi francheţei, izbucneşte cu violenţă, transformînd-o pe mama ce mima iubirea pentru copilul atît de frămîntat, într-o mahalagioaică barbară. Scena seducţiei, cînd aceeaşi Arkadina se aruncă asupra lui Trigorin cu o voluptate factice, siluindu-l, pur şi simplu – ultima şansă de a-l mai reţine o clipă lîngă frumuseţea ei ce se veştejeşte –, e relatată crud, dezvăluind vulgaritatea personajului ce poza în silfidă graţioasă. Valeria Seciu denunţă cu fervoare, cu cele mai potrivite mijloace, o antieroină; în acelaşi timp, fireşte, şi o biată femeie ce-şi apără cu ghearele şi cu dinţii ceea ce socoate a fi bunul ei, renumele ei, poza ei socială, calitatea de mamă grijulie.

Excelente portrete de gen ale uscăturilor din această pădure cehoviană fac Mircea Albulescu – policromă plăsmuire a celui de odinioară şi a actualului Dorn –, Mitică Popescu, Monica Ghiuţă. Dar centrul intrigii e situat pe tinerii Treplev şi Nina Zarecinaia. Regizoarea a fost interesată, în discursul ei, în primul rînd de aceşti juni intelectuali, artişti, pescăruşii care nu se simt bine pe uscatul pustiit, unde s-au rătăcit; ei visează marea cu orizontul ei nemărginit – şi vor muri: unul, cu adevărat, cealaltă cu sufletul ars de un necruţător foc lăuntric.

Cristian Iacob joacă frenetic. Treplev a fost interpretat totdeauna cu temperament. Acum i se adaugă, ca note caracteristice, inteligenţa tăioasă, modul particular de a scruta panopticum-ul uman din jurul său, dezamăgirea, capacitatea de a-şi vădi sieşi imposibilitatea de a convieţui cu această lume. Aparent, ar fi un ratat. În fapt, e un tînăr curajos, cu un caracter puternic, ferm. E metafora unui protest. A unei neîntinări. Femeia iubită nu-l iubeşte. Mama, adulată, e un om de nimic; nu numai că nu-l iubeşte, dar nici măcar nu e interesată de ceea ce el creează. Nu l-a citit. Cei din jur sînt suflete vide, manechine. El nu va dori să devină unchiul Vania. E dintre acele personaje cehoviene ce ratează totul, nu însă şi gestul fatal suprem, prin care îşi afirmă superioritatea morală absolută. Actorul susţine cu autoritate rolul. Cînd e în scenă, o umple – prin mobilitate şi patos. Cînd e în afara ei, îl presimţim ca o umbră ce se prelungeşte printre cei pe care-i vedem. N. Bălţăţeanu mi-a vorbit odată despre **omniprezenţa** actorului bun, care chiar cînd e dincolo de scenă, chiar cînd şi-a terminat rolul (dar piesa se continuă), rămîne în decor, în prezenţă inefabilă, printre ceilalţi. Într-unul din uimitoarele sale spectacole, Aureliu Manea a şi transformat în omniprezenţă o absenţă dintr-o piesă de Ibsen, femeia care stăruia încă pe podium vie şi, deopotrivă, fantomatică, între eroii principali, tăcută, dar copleşitoare. În **Pescărușul** de azi,

Scenă din Pescărușul; **în centru, Valeria Seciu (Arkadina) şi Cristian Iacob (Treplev)**

foto: Otto Urbanski

Treplev se impune ca un judecător al lumii sale şi apoi ca o victimă a acestei lumi, care îl pedepseşte pentru dreptatea lui.

Nina Zarecinaia e o tînără robustă, plină de viaţă, de aşteptări înfrigurate, stingherită de asalturile adolescentului; ca prieten îl agreează, dar ca bărbat, nu. E pasionată însă de Trigorin, ce-i apare în cale. E indiferent, moale. Are însă aura celebrităţii şi putinţa de a o duce pe Nina în tărîmul fermecat al teatrului şi în marele oraş. Ana Ioana Macaria e încercată de frisonul micii provinciale ce visează capitala – ca şi cele trei surori cehoviene. Şi de împătimirea pentru abulicul Trigorin (a cărui mască şi lentoare dezabuzată sînt bine concepute de Gheorghe Visu). Nu are, deocamdată, puterea de a figura drama Ninei, femeia înşelată şi totuşi încărcată de iubire, mama ce şi-a pierdut copilul, actriţa măruntă şi rătăcitoare căreia i s-au năruit idealurile de artă şi de viaţă.

În ultima vreme, unor studenţi buni, dar încă nu îndeajuns de formaţi, li se dăruiesc roluri capitale care-i pot înfrînge înainte de vreme. Nora, Zarecinaia, Antigona reprezintă pietre de moară pentru umeri prea slabi încă. Desigur, încrederea regizorilor e onorată în cazuri ca acelea de mai sus: o anume circumspecţie în atare distribuiri pe funcţii de anvergură ar putea însă evita dezamăgirile premature.

Cătălina Buzoianu se dovedeşte din nou un constructor artist, de perspectivă amplă şi idei certe. Ea vede în adîncurile pieselor. Înalţă faptele în simboluri. Imaginează lumi. Şi creează cutezătoare frumuseţi noi, acolo unde se părea că totul e orînduit, statornicit, cunoscut. **Pescăruşul** ei dinspre finalul secolului douăzeci are o bătaie de aripă majestuoasă.

VALENTIN SILVESTRU

COMEDII, COMEDII

Nevoia de a rîde, sănătos, „din toată inima", nu neapărat inteligent ori cu subînţelesuri, este una dintre cele mai fireşti trebuinţe umane, căreia nu i se pot sustrage nici spiritele superrafinate şi superintelectuale. Iar faptul că în ultimul timp, mai abitir parcă decît oricînd, repertoriile teatrelor abundă în comedii „uşurele", declarat „fără pretenţii", reflectă, neîndoielnic, răspunsul adecvat la o solicitare colectivă imperioasă pe care viaţa cotidiană, tot mai puţin veselă, o explică din plin. A strîmba din nas în faţa unor asemenea opţiuni ar fi o dovadă de ipocrizie; a le analiza cu prea multă rigoare – o pornire deplasată. Rămîne doar să vedem în ce măsură spectacolele cu astfel de texte respectă promisiunea implicită care le motivează, de fapt, apariţia: aceea de a ne face să ne „prăpădim de rîs".

Săritura lui Mălăele

PURICELE, adaptare de Horaţiu Mălăele după La Puce à l'oreille **de Georges Feydeau ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data premierei: 10 octombrie 1993 ● Regia: Horaţiu Mălăele ● Decorul: Mihai Mădescu ● Costumele: Luana Drăgoescu ● Ilustraţia muzicală: Dinu Giurgiu ● Distribuţia: Horaţiu Mălăele (Victor-Emmanuel Chandebise, Poche), Dana Dogaru (Raymonde Chandebise), George Alexandru (Romain Tournel), Cristian Şofron (Carlos Homenides de Histangua), Stelian Nistor (Camille Chandebise), Victoria Cociaş (Lucienne Homenides de Histangua), Valentin Teodosiu (Augustin Ferraillon), Constantin Cotimanis (Doctorul Finache), Sorin Cociş (Etienne), Cerasela Iosifescu (Antoinette), Bogdan Vodă (Rugby), Ion Siminie (Baptistin), Mihaela Mihuţ (Eugénie), Clara Vodă (Olympe Ferraillon), Andreea Măcelaru (Clienta), Daniel Constantinescu (Portarul).**

Despre actorul Horaţiu Mălăele se poate spune, cu desăvîrşită linişte interioară, că este un geniu comic, unul dintre acei foarte rari actori a căror simplă ivire pe scenă dezlănţuie automat hohote de rîs; în lectura lui, probabil că şi „Mersul trenurilor" ar deveni un succes de ilaritate zguduitor. (La acestea n-ar fi rău ca Mălăele să se gîndească atunci cînd îl încearcă ispita de a supralicita efectele – dar asta e altă chestiune.) Despre farsa **Puricele în ureche** a lui Georges Feydeau nu sînt prea multe lucruri de spus – faptul că, de mai bine de un secol, ea „ţine afişul" în felurite teatre ale lumii e un argument care îi serveşte cauza mai bine decît orice comentariu ce i-ar exalta calităţile exemplare pentru specia în cauză: impecabilă înlănţuire de qui-pro-quo-uri, dialoguri spumoase şi aşa mai departe. O întîlnire între aceşti doi termeni de rezistenţă ai oricărei ecuaţii comice –

Moment din Puricele **lui Horaţiu Mălăele**

actorul şi textul, ambii beneficiind, în plus, de imensă popularitate – garantează din capul locului o „lovitură" de proporţii; şi Teatrul „Nottara" s-a arătat deosebit de inspirat punînd-o la cale, asumîndu-şi, adică, fără complexe, condiţia de teatru „de (pe) bulevard". Un alt termen – indispensabil, de astă dată, reuşitei unei ecuaţii spectacologice în general –, regizorul profesionist, lipseşte de aici. Mă întreb însă dacă prezenţa lui n-ar fi periclitat, deloc paradoxal în condiţiile date, rezultatul urmărit. Întrebarea s-a născut tocmai din constatarea că Mălăele şi-a luat în serios semnătura pusă în dreptul regiei, sărind mai sus de simpla conducere a jocului comic şi încercînd să marcheze în spectacol şi unele accente – ideatice, să le zicem. Sînt însă (din păcate) tocmai momentele în care montarea îşi pierde din vioiciune şi din interes, lăsînd la o parte că nici semnificaţia lor nu e prea clară. Altminteri, Horaţiu Mălăele izbuteşte – lucru mai rar în spectacolele supervizate regizoral de actori – să pună în valoare întreaga echipă de interpreţi, dînd fiecăruia prilejul să se desfăşoare şi să-şi capete cuvenita raţie de aplauze la scenă deschisă. De această şansă par hotărîţi să profite în special aceia care joacă roluri mai mici. Astfel, Sorin Cociş sau Bogdan Vodă, Cerasela Iosifescu sau Clara Vodă devin, pe rînd, protagoniştii unor scheciuri autonome, al căror haz savuros se integrează fără accidente în ansamblul reprezentaţiei. Tot aşa se remarcă, într-o partitură oricum generoasă, Stelian Nistor. Mai puţin „impresionanţi", în mod ciudat, dar dincolo de reproşuri se arată titularii rolurilor ample – Victoria Cociaş şi Cristian Şofron, Valentin Teodosiu, George Alexandru şi Constantin Cotimanis. Actriţa de forţă care e Dana Dogaru surprinde prin nuanţele ţipătoare ce diminuează întrucîtva ponderea evoluţiei sale, altfel inteligentă şi net conturată. Partea leului îi revine, prin forţa împrejurărilor, lui Mălăele însuşi, care, în dublu rol – timidul Chandebise şi şmecher–prostănacul Poche –, alternează mimica, atitudinile şi inflexiunile celor două „măşti" cu precizia, dezinvoltura şi comicul un pic amar ce l-au consacrat ca un actor inconfundabil.

Spectacolul de la „Nottara" degajă, înainte de orice, o curată şi foarte agreabilă bucurie a jocului. De ea s-au lăsat contaminaţi, pare-se, pînă şi maşiniştii; dovadă – promptitudinea şi exactitatea cu care se produc schimbările de decor şi celelalte „întîmplări" tehnice. Dacă n-ar fi decît asta şi Puricele lui Mălăele tot se poate chema un succes fulminant. ■

Umor (ne)englezesc

SCANDAL ÎN CULISE de Michael Frayn. Traducere şi adaptare: Cristian Ionescu, Sanda Toma ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data premierei: 23 iulie 1993 ● Regia: Tudor Mărăscu ● Decoruri şi costume: Victor Creţulescu ● Ilustraţia muzicală: Tatiana Stoenescu ● Distribuţia: Sanda Toma (Dotty Otley, Doamna Clackett), Zoltan Lovaş (Lloyd Dallas, Regizorul), Dumitru Rucăreanu (Garry Lejeune, Roger Tramplemain), Manuela Hărăbor (Brooke Ashton, Vicki), Elvira Deatcu, Luminiţa Sava (Poppy Norton-Taylor, Regizorul tehnic), Marius Galea (Frederick Fellowes, Şeicul, Philip Brent), Adina Popescu (Belinda Blair, Flavia Brent), Alexandru Pop (Tim Allgood, Electricianul), Candid Stoica (Selsdon Mowbray, Spărgătorul).

Farsa, mai mult sau mai puţin pură, are o frumoasă tradiţie în literatura dramatică britanică; nume precum Sheridan, Goldsmith, Pinero, Ayckbourn – pentru a le aminti doar pe acelea cunoscute şi publicului nostru – reprezintă tot atîtea modalităţi de a stîrni rîsul mai ales prin observarea acută a semenilor, prin agregarea situaţiilor în mecanisme de un haz irezistibil şi prin umorul în egală măsură sec şi suculent al replicilor. Listei de mai sus i se adaugă un nume relativ recent impus în comedia englezească – Michael Frayn, a cărui **Noises Off**, tradusă în româneşte mai întîi cu **Afară gălăgia din scenă**, iar acum cu **Scandal în culise**, a doborît începînd din 1981 multe recorduri de cassă nu numai în Marea Britanie, ci şi „pe continent". Textul e inspirat din lumea scenei şi mizează pe efectul de oglinzi paralele al procedeului „teatru în teatru" (mai exact, „piesă în piesă"), folosit cu o dexteritate uluitoare. Nu are rost să povestesc acţiunea – nici nu mi-ar fi uşor; tot ce voi spune este că, citind textul (în original), am rîs literalmente cu lacrimi, la fel cum mi s-a întîmplat cînd am citit **Secretul familiei Posket**. În nici unul dintre cazuri nu a fost un rîs „cu un înalt conţinut", căci nu era nici pe departe vorba despre vreo satiră subţire sau profundă ori despre altceva de acest fel; era exact genul de amuzament pe care-l produc filmele cu Harold Lloyd sau cele cu Stan şi Bran. Pentru a face pe plac spiritelor superioare pot însă nota că arhicunoscuta definiţie bergsoniană a comicului („du mécanique plaqué sur du vivant") îşi găseşte aici o excelentă exemplificare.

Oricum, era absolut firesc ca un asemenea text să intre în atenţia Teatrului de Comedie, cu atît mai mult cu cît această instituţie are nevoie ca de aer de un spectacol sau măcar de un titlu care să-i readucă publicul. Titlul a fost găsit. Nu însă, mi-e teamă, şi formula de spectacol potrivită a înfăptui miracolul. Pentru a se transforma într-o reprezentaţie de mare succes piesa nu cere prea mult; „numai" o funcţionare perfectă a angrenajului scenic (incluzînd deopotrivă mizanscena propriu-zisă şi compartimentul tehnic) şi un joc actoricesc impecabil, adică, în cazul de faţă, alert, precis şi, pe cît se poate, elegant. În privinţa primei condiţii lucrurile merg destul de bine: decorul util, dar altfel tare neplăcut ochiului (autor, Victor Creţulescu) oferă cadrul necesar nenumăratelor „intrări" şi „ieşiri" în cascadă, iar mişcarea din scenă e desenată cu o anumită rigoare, deşi impresia de harababură nu poate fi, uneori, evitată. Abstracţie facînd de muzica inutilă, cînd nu tautologică şi supărător de „sonoră", punctul nevralgic rămîne interpretarea, condusă de regizorul Tudor Mărăscu în tonalitatea unui haz gros, truculent şi nediferenţiat, nu doar ne-englezesc, ci şi ne-plăcut. Distribuţia, alcătuită din actori cu experienţă şi din studenţi, nu e suficient armonizată; s-ar zice că fiecare face cam ce crede, fără să se fi pus dinainte de acord cu ceilalţi. Altminteri, nimeni nu joacă „prost" (iar singura excepţie este, în schimb, foarte aspectuoasă), dar, în acelaşi timp, nimeni nu poate fi, cum se zice, reţinut.

Trebuie să menţionez că n-am văzut spectacolul la sediu, ci în sala Teatrului „Pan"; mă îndoiesc însă că pe scena proprie arată mult diferit. Ar fi prea frumos.

ALICE GEORGESCU

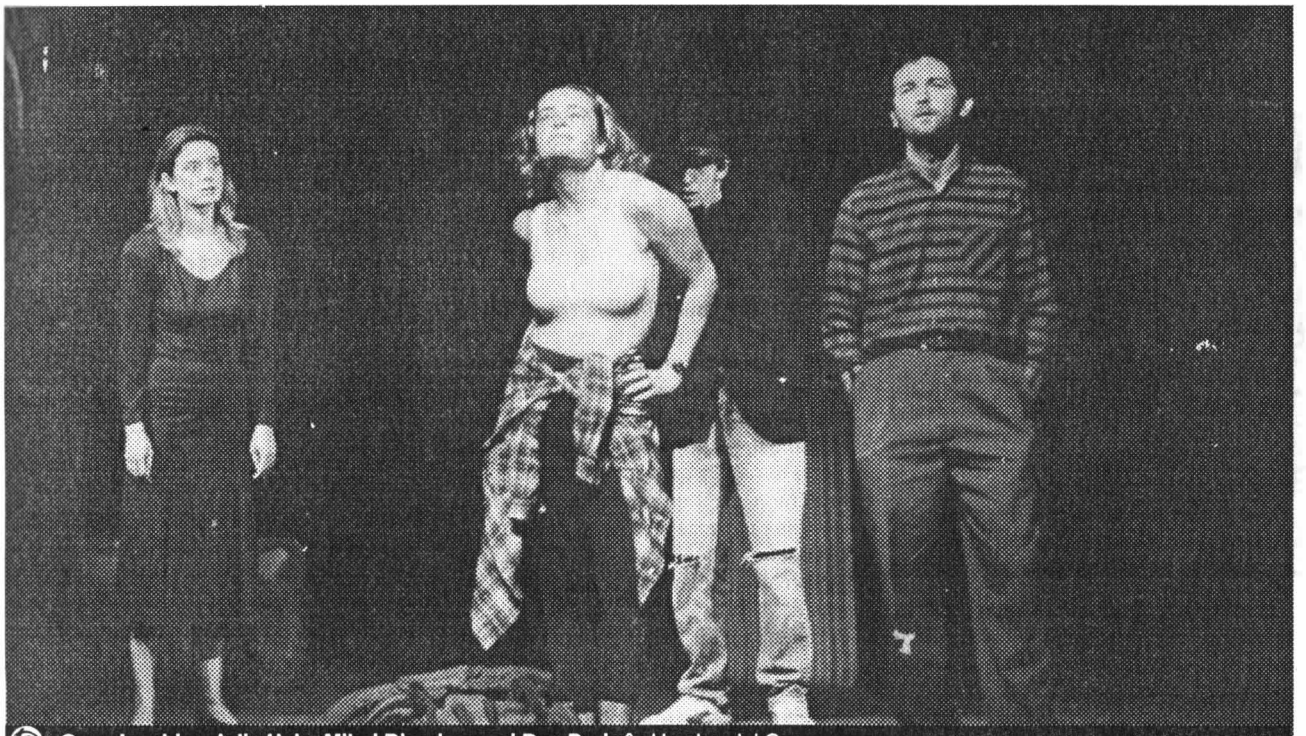


foto: Octavian Tibăr

Oana Ioachim, Julie Hale, Mihai Bisericanu şi Dan Puric în Urechea lui Ceauşescu

PREMIERA ABSOLUTĂ

SINCERITATE BILINGVĂ

URECHEA LUI CEAUŞESCU de Gerard Stembridge ● UNITER & TEATRUL MIC ● Data premierei: 4 octombrie 1993 ● Regia: Gerard Stembridge ● Scenografia: Nicolae Ularu ● Distribuţia: Dan Puric, Oana Ioachim, Mihai Bisericanu, Peter Ballance, Julie Hale, Ciara McKeown.

Niciodată nimic nu e cum pare – rezumă autorul şi regizorul irlandez Gerry Stembridge, şi ceea ce ştiam de la Pirandello este ilustrat prin peripeţiile şi eforturile de cunoaştere a trei tineri irlandezi care petrec o „noapte bucureşteană" în compania a trei tineri români. Nimic nu e ca în reclamele turistice şi nici ca în relatările reporterilor sau în analizele politologilor. Principala calitate a spectacolului mi se pare a izvorî din sinceritatea, din disponibilitatea de a renunţa la clişee, din sensibilitatea faţă de formele de manifestare ale psihicului individual, din puterea de a descoperi adevărul dincolo de cuvintele care-l lustruiesc. Ceea ce putea fi un simplu reportaj transpus în dialog devine într-adevăr o piesă prin evoluţia personajelor în conflict, prin modalităţile de autocunoaştere şi raportare la ei şi la lume. Nimic nu e cum pare nici pentru tinerii irlandezi, nici pentru români, nu numai pentru că nu-şi cunosc preferinţele şi codul de comportament, dar şi pentru că ceea ce crede sau ştie fiecare despre el se clatină în contactul real cu celălalt. Irlandeza Liz, cu farmecul ei rubicond, întrerupe iremediabil relaţia care părea atît de temeinică între Ion şi Ilinca. Dar biletul de avion pentru Irlanda pe care i-l oferă lui Ion va rămîne probabil pentru totdeauna nefolosit. Întîmplările nopţii au făcut ca fiecare să afle cîte ceva mai mult despre ceilalţi şi o seamă de lucruri neaşteptate despre sine însuşi. Nu există pluralul „irlandezii", „românii", ci singularul lui Ion, Ilinca, Liz, Ruth etc. Urechea lui Ceauşescu, care lipsea din celebra poză de pe pereţi – partea nevăzută a realităţii – apare cînd nu te aştepţi, restabilind echilibrul realităţii, al firescului, chiar dacă, adăugată ulterior, şochează şi derutează.

Spectacolul realizat de Teatrul româno-irlandez, o trupă ad-hoc constituită sub egida lui Diehard Productions în asociaţie cu Omac-Belfast şi cu UNITER din Bucureşti, cărora li se adaugă Teatrul Mic, are farmecul unei spontaneităţi bine organizate. Decorul lui Nicolae Ularu asigură fluenţa desfăşurării în spaţiu a acţiunii, sugerînd în acelaşi timp cadrul necesar introspecţiei. Unul din meritele evidente ale piesei este găsirea acelui punct în care exprimarea în română şi engleză a interpreţilor ţine de logica evidentă a desfăşurării acţiunii, ceea ce face ca spectacolul să fie înţeles (măcar „în mare") chiar de spectatorii care nu înţeleg decît una dintre cele două limbi folosite pe scenă.

Interpreţii – în ciuda evidentei diferenţe de experienţă scenică – alcătuiesc o echipă omogenă, urmărind cu sensibilitate şi expresivitate desenul dramaturgic. Ei se ascund şi se descoperă fără ostentaţie, izbutind mai întotdeauna să transforme povestirea în trăire. Oana Ioachim şi Mihai Bisericanu dirijează cu discreţie „circulaţia" subiectului; Peter Ballance găseşte relaţia corectă între violenţă şi nesimţire, Julie Hale identifică ambiguitatea candorii „turistice", Ciara McKeown construieşte cu grijă surpriza. Toţi pun în valoare evoluţia lui Dan Puric, care se descoperă pe sine prin ceilalţi: el ajunge în posesia unui adevăr pe care nu îl spune, dar îl comunică în toate meandrele tristeţilor şi renunţărilor lui.

Urechea lui Ceauşescu nu este piesa despre România, ci o piesă despre nişte oameni care s-au întîlnit şi s-au despărţit într-un oraş cunoscut multă vreme pentru că în el se afla reşedinţa unui tiran într-o ureche. Teatrul româno-irlandez nu oferă joncţiunea la punctul de sus al celor două instituţii (capodopera care să le potenţeze pe ambele), ci exact ceea ce scrie pe firmă: români şi irlandezi care fac teatru.

MAGDALENA BOIANGIU

DOI MARI ACTORI, FĂRĂ SPECTACOL

MEPHISTO, text pentru teatru de Horia Gârbea, după romanul lui Klaus Mann ● TEATRUL BULANDRA ● Data premierei: 25 aprilie 1993 ● Regia: Alexandru Darie ● Scenografia: Dan Jitianu ● Costumele: Maria Miu ● Distribuţia: Dan Aştilean (Hendrik Höfgen), Oana Pellea (Julietta Martens), Manuela Ciucur (Barbara von Brucher), Victor Rebengiuc (Hermann Goering), Mariana Buruiană (Lotte Lindenthal), Mihai Constantin (Otto Ulrichs), Mihai Cafriţa (Hans Miklas), Anca Sigartău (Angelika Siebert), Tora Vasilescu (Hedda von Herzfeld), Ion Besoiu (Oskar Kroge), Paul Chiribuţă (Teophilus Marder).

Mephisto al Teatrului Bulandra a fost, nu încape nici o îndoială, una dintre marile dezamăgiri ale stagiunii. Sau poate ar fi mai corect spus: una dintre marile ei nedumeriri. Pe măsura aşteptărilor, care nu erau mărunte. Adaptarea pentru teatru semnată de un tînăr autor la modă, Horia Gârbea, a unui roman important; un regizor, Alexandru Darie, acoperit de succese nu numai (nu în primul rînd) pe scenele noastre; o distribuţie „de Bulandra"; şi, nu în ultimul rînd, inserţia temei din romanul lui Klaus Mann într-un anume moment parcurs de societatea românească, moment al întrebărilor majore, tulburătoare despre raportul individ-istorie, împlinire socială-compromis cu sine ş.a.m.d. **Atunci**, la data premierei, aceste întrebări existau. Spectacolul lui Darie nu a oferit un posibil răspuns, nu a dat o altă proiecţie – în timp, în spaţiu, în perspectivă filosofică, artistică – acestei problematici. A dat doar cîteva imagini „de epocă", nu prea riguroase ca documentare, cu nu puţine erori de gust. Ceea ce rămîne, totuşi, din acest eşuat (n-am face nimănui un serviciu ocolind cuvîntul) **Mephisto** se referă la interpretare: mai precis, la remarcabilele creaţii scenice semnate de Oana Pellea şi Victor Rebengiuc, izbînzi (cuvîntul este perfect acoperit) actoriceşti în măsură să răstoarne toate teoriile (corecte, de altfel) privind imposibilitatea unei reuşite proprii într-un context nereuşit. Nu doar pentru Oana Pellea, dar şi pentru Victor Rebengiuc, a cărui carieră numără multe, foarte multe momente de referinţă, **Mephisto** rămîne printre reperele esenţiale. S-a adunat, parcă, în aceste **două** portrete scenice, tot ceea ce montarea n-a reuşit să ofere: forţă interioară, precizie în definirea ideilor, rigoare a analizei, proiectarea unui destin pe ecranul istoriei şi individualizarea expresivă, tulburător de omenească, de **personală** a tragediei unui timp, a unui spaţiu.

CRISTINA DUMITRESCU

PREMIERĂ PE ŢARĂ

HAINA CENUŞIE A LUI ROBINSON

O FETIŢĂ NUMITĂ ROBINSON de Marie Majerová şi Vaclav Červenka. Traducere şi adaptare scenică de Jean Grosu ● TEATRUL „ION CREANGĂ" ● Data premierei: 3 octombrie 1993 ● Regia: Emil Mandric ● Scenografia: Anca Pâslaru ● Ilustraţia muzicală: Dumitru Capoianu ● Distribuţia: Claudia Cărămidă-Revnic (Blažena), Romeo Stavăr (Bor), Marcela Andrei (Tonička, Mama), Cornelia Pavlovici (Madia), Mirela Busuioc (Zorka), Tomi Cristin (Duchon, Tînărul), George Petcu (Fiaşnetarul).

Cartea numită **Robinsonka** şi scrisă de autoarea cehă Marie Majerová în 1940 a apărut în traducere românească prin anii '60. Pe-atunci am citit-o şi eu şi păstram despre ea o plăcută impresie, pe care mi-a reconfirmat-o lectura „matură" de acum. E o poveste inteligentă şi sensibilă despre o fată inteligentă şi sensibilă de vreo 14 ani, care, pierzîndu-şi mama, se vede obligată să părăsească şcoala spre a se ocupa de gospodărie. Aici, printre mobile care trebuie şterse de praf, podele care trebuie frecate şi legume care trebuie transformate în mîncare, Blažena se simte la fel de singură ca şi Robinson pe insula ce-i era totodată regat şi închisoare. Pînă la **happy end**-ul reprezentat de întoarcerea la şcoală, adolescenta va rezista micilor mari necazuri menajere căutînd refugiu în amintiri, în fantezie şi în născînda idilă cu un coleg perseverent. Naraţiunea în sine nu e deloc spectaculoasă; interesul cărţii vine din delicateţea cu care scriitoarea' evocă universul sufletesc complicat, imprecis şi tocmai prin asta tulburător al copilăriei ce se îndreaptă spre pubertate. A transfera în limbaj dramatic o materie atît de specific epică este, fără îndoială, o operaţiune riscantă; la ea s-a încumetat un compatriot al autoarei, Vaclav Cervenka, despre a cărui reuşită e însă greu să te pronunţi cîtă vreme pe afişul spectacolului de la Teatrul „Ion Creangă" apare menţiunea „traducere şi adaptare scenică de Jean Grosu", făcîndu-te să te întrebi, normal, cui şi cît aparţine, ca „operă", din ceea ce se vede şi se aude pe scenă. Oricum ar fi, rezultatul acestei multiple colaborări auctoriale nu se prezintă satisfăcător: episoadele din „prezent" se amestecă – iar nu îmbină – cu acelea rememorate sau imaginate, conform unei logici foarte obscure, încurcată, în plus, de sugestia că unele întîmplări emană dintr-un delir febricitant al protagonistei. Nici regia lui Emil Mandric nu contribuie cu ceva la îmbunătăţirea situaţiei, spectacolul înaintînd greoi, monoton, cînd nu de-a dreptul agasant. Totul are un aer improvizat şi chinuit, de la lipsa de stil a scenografiei (aparţinînd, altminteri, unei creatoare de probat talent, Anca Pâslaru) la reflectoarele care se aprind prea devreme sau prea tîrziu, dar rareori la timp. În aceeaşi notă, interpretarea actoricească e modestă, cenuşie, deloc înviorată de tonurile stridente care, şi ele, există. Eforturi notabile face doar Claudia Cărămidă-Revnic, în rolul principal; din păcate însă actriţa a fost îndrumată (sau s-a îndreptat singură) spre un joc adesea artificios, cu piţigăieli „drăgălaşe", ţopăieli „zglobii" şi alte asemenea ingrediente ce ar defini, pasămite, vîrsta juvenilă. La acestea, e drept, copiii de grădiniţă prezenţi în sală reacţionează cu voioşie. Adolescenţii cărora însă le este destinat, cel puţin în principiu, spectacolul nu vor aprecia, cu siguranţă, oferta, preferîndu-i secvenţele mult mai colorate şi mai... realiste din filmele de pe bulevard. Şi nici măcar nu i-ai putea condamna pentru alegere...

ALICE GEORGESCU

UN EŞANTION REPREZENTATIV

SAM de George Mihail-Zamfirescu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CLUJ ● Data premierei: 15 septembrie 1933 ● Regia: Tudor Chirilă ● Scenografia: Horaţiu Mihaiu ● Muzica: Marius Marchiş ● Distribuţia: Marius Bodochi (Sam), Miriam Cuibus (Femeia în roşu), Ileana Negru (Femeia în alb), Dorin Andone (Tînărul), Ion Marian (Bărbatul), Mariana Popovici (Femeia).

Sam e o lucrare cu un destin accidentat; scrisă în 1927-28, a fost reprezentată pe scenă abia în 1971, deşi cu peste 40 de ani în urmă se aflase în repertoriul Naţionalului bucureştean, de unde dispăruse în faza de repetiţii generale, autorităţile culturale ale vremii suspectînd-o de conţinut subversiv. Citirea ei în cenaclul „Sburătorul" trezise reacţii foarte favorabile. Despre ea şi despre alte două piese ale autorului, ulterioare **Domnişoarei Nastasia**, Eugen Lovinescu credea că „purced (...) dintr-o inspiraţie pur literară, fără punct de sprijin în realitate şi cu atît mai puţin în mahala, ci dintr-o ideologie şi din anumite concepţii sociale, fără localizare, ci cu o acţiune petrecută aici sau aiurea, (...) la Moscova, Berlin sau Paris, cu eroi reprezentînd mai mult simboluri decît fiinţe tangibile, piese fructificate de fantezia poetică, interesante, pitoreşti, lăudabile prin spiritul de înnoire şi de sincronizare cu teatrul de avangardă". (Acestea şi multe alte informaţii se găsesc şi în caietul-program, exemplar conceput şi realizat de secretarul literar al Naţionalului din Cluj, Justin Ceuca.) Pe de altă parte, citîndu-l în treacăt pe G.M. Zamfirescu pentru **Domnişoara Nastasia**, într-un scurt capitol despre teatrul din „Momentul 1932", G. Călinescu, în **Istoria...** sa, tranşează net: „Alte încercări nu par a-i confirma vocaţia teatrală". Unde e adevărul? Cum se întîmplă foarte adesea, pe la mijloc – cel puţin în privinţa scrierii în discuţie. Sam este nu atît o piesă de teatru, cît un vast material, epic în esenţă (aluzia din text la romanul compus de protagonist şi intitulat „Sam. Poveste cu mine, cu tine, cu el..."), care e şi titlul complet al dramei, nu-i lipsită de semnificaţie), un material parcă aşteptînd abia să fie prelucrat în formă adecvată scenei. Puternicele ecouri expresioniste pe care le conţine – ambiţia generalizatoare a istoriei unui om în luptă cu viaţa, cu dragostea, cu puterea, cu moartea, personajele întrupînd concepte morale (Puritatea, Ipocrizia etc.), limbajul vehiculînd intens abstracţiuni – şi care se ciocnesc zgomotos cu secvenţe tributare naturalismului dintotdeauna drag lui G.M. Zamfirescu, nesocotirea sfidătoare a unităţilor de loc, timp şi acţiune şi, nu în ultimul rînd, dimensiunile mult peste cele „normale" fac din Sam o operă stranie, deconcertantă, unică, într-un fel, în literatura noastră dramatică; şi captivantă prin farmecul greu definibil pe care, totuşi, îl degajă. Dar fac, mai ales, din ea o compoziţie deloc lesne de pus în scenă.

Pornind la această acţiune, regizorul Tudor Chirilă a cedat unui mai vechi interes al său pentru dramaturgia perioadei interbelice (el a fost şi autorul unor foarte controversate montări cu **Titanic vals** de Tudor Muşatescu la Tîrgu Mureş şi cu **Ivanca** de Lucian Blaga la Oradea). A cedat însă, totodată, şi unei cam grăbite porniri simplificatoare, ce l-a îndemnat să procedeze la masive reducţii în text; necesare, fără îndoială, în perspectiva alcătuirii unui „scenariu" digerabil ca lungime, acestea – înfăptuite, de altfel, şi aleatoriu – au compromis în bună măsură cursivitatea tramei care, oricum încîlcită, devine în spectacol aproape de neînţeles, în special în partea a doua. Dincolo de asta (numai că „dincolo de asta" puţini sînt dispuşi să treacă...), montarea, în sine, are eleganţă şi acurateţe; luminile sînt bine folosite, muzica lui Marius Marchiş (precum şi fragmentele de folclor muzical aromân, culese şi interpretate de Corina Iosif) creează atmosferă, scenografia lui Horaţiu Mihaiu e simplă şi expresivă (deşi pîndită, la capitolul decor, de insuficienţă).

Cel mai mult a rămas însă dator regizorul în privinţa lucrului cu actorii; altfel nu se explică „prestaţia" cu totul modestă a lui Miriam Cuibus, de pildă (abia audibilă pe lungi porţiuni de spectacol), ori evoluţia superficială, „neimplicată" a lui Marius Bodochi în rolul titular. Prin comparaţie, ies cu faţa (mai) curată Ileana Negru şi Dorin Andone. Mariana Popovici şi Ion Marian (cu unele îngroşări) marchează aparţii corecte, dar nimic mai mult.

Ileana Negru şi Marius Bodochi în Sam

Consideraţiile de mai sus se referă la două reprezentaţii, jucate, una, la Cluj, pe „teren propriu", şi alta la Bucureşti, „în deplasare" la Festivalul „Caragiale". E aproape inutil să spun că „acasă" spectacolul arăta sensibil mai bine, observaţie valabilă şi pentru multe alte montări, în situaţii asemănătoare. Este, în schimb, necesar să spun că, după părerea mea, **Sam** (vorbă ce se pronunţă chiar aşa, iar nu englezeşte, cum credea un număr de distinşi oameni de teatru autohtoni) constituie un eşantion perfect reprezentativ pentru teatrul produs la noi în cursul trecutei stagiuni; ba chiar, ţinînd cont de factorul proporţionalitate, mult mai reprezentativ decît răzleţele „vîrfuri" cu care ne mîndrim atît. Faptul că nu ne place să vedem aşa ceva într-un festival naţional nu înseamnă că realitatea ilustrată astfel nu există. Şi nici că trebuie ignorată sau nesocotită în continuare.

ALICE GEORGESCU

REGIA CA PAZNIC AL PORŢII

PROCESUL de Steven Berkoff după Franz Kafka ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMŢ ● Data premierei: 10 octombrie 1993 ● Regia: Alison Sinclair ● Scenografia: Adina Panaitescu ● Distribuţia: Constantin Ghenescu (Iosef K), Liviu Timuş, Cornel Nicoară, Cristinela Pădure, Ion Muscă, Florin Măcelaru, Romeo Tudor, Radu Olăreanu, Lucreţia Mandric, Paul Chirilă, Gheorghiţa Iftimie, Florin Mircea Jr., Ioan Murariu (Corul).

Ca şi domnul K, spectacolul se opreşte în faţa porţii dincolo de care e înţelesul. Paznicul nu-i dă voie omului să intre, iar omul „face multe încercări de-a fi lăsat înăuntru şi-l oboseşte pe păzitor cu insistenţele sale. Adeseori păzitorul îl supune la mici interogatorii, îl întreabă de unde e de fel şi multe altele, dar sînt întrebări puse doar de formă, aşa cum pun domnii cei mari; iar la urmă îi spune tot mereu că încă nu-i poate da drumul înăuntru". Sensul lumii, sensul procesului va rămîne mereu obscur pentru individ, dar şi ce se întîmplă cu insul angrenat în labirintul cunoaşterii va rămîne un mister pentru spectator. Un mister indiferent.

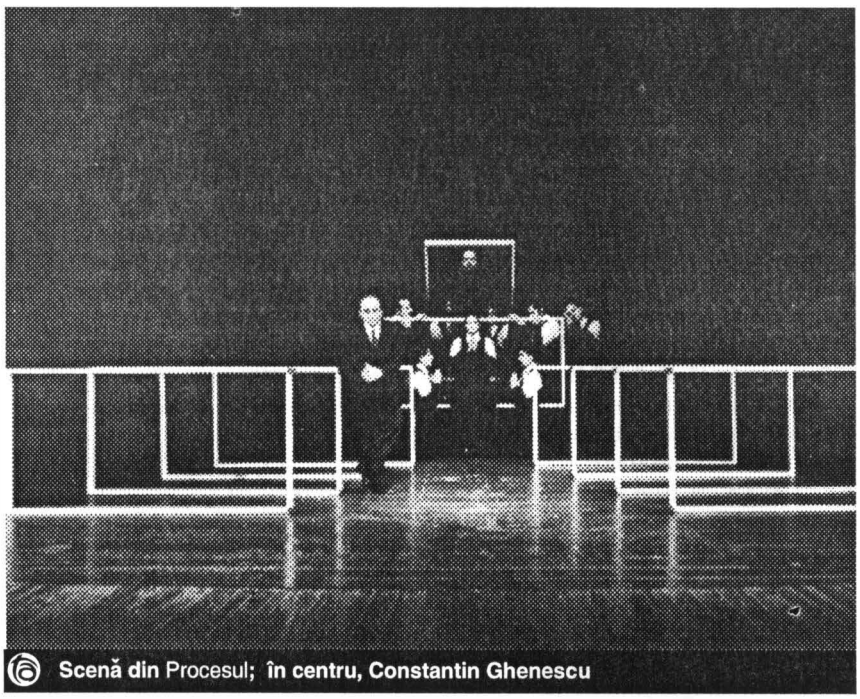
Împovărat de semnificaţii şi interpretări, romanul lui Kafka **Procesul** se supune cu greu unei transpuneri scenice: realismul implicit, corporalitatea actorilor, a elementelor de decor umplu spaţiile dintre cuvinte, obligînd la o opţiune, la o anume descifrare. Reprezentarea tainei anulează taina.

Regizoarea Alison Sinclair a ales dramatizarea lui Steven Berkoff – pe care îl admiră pentru „teatrul său foarte fizic, foarte corporal" –, modificată în funcţie de propriile obsesii, luîndu-şi „libertatea de a-l completa cu pasaje esenţiale omise de el din carte... Aşa cum cere romanul, sîntem atît înlăuntrul cît şi în afara minţii lui K." De fapt, nu sîntem nicăieri, decît în fotoliul de spectator din care urmărim la început cu oarecare curiozitate, apoi cu plictiseală şi în cele din urmă cu oboseală mişcarea „corului" în jurul personajului, încercînd legături cu ceea ce am citit odată. Universul scenic, epurat de viaţă, se dezvoltă după o logică proprie, coerentă în felul ei, dar străină de dramă. Adina Panaitescu a conceput o scenografie care permitea – teoretic – menţinerea ambiguităţii necesare între parcursul realist şi itinerarul iniţiatic. În evoluţia spectacolului, însă, cadrele simple de lemn capătă o semnificaţie autonomă şi, de la un punct încolo, admirăm doar precizia şi îndemînarea cu care trupa le manevrează.

Constantin Ghenescu joacă personajul. Şi îl joacă bine, gradînd evoluţia, impasul orgoliului, neputinţa verticalităţii, umilinţa ca victorie asupra absurdului. Dar toate nuanţele se risipesc în faţa baletului mecanic creat de grupul pe care regizoarea l-a vrut a fi atît lumea ostilă, cît şi conştiinţa lui Iosef K. Grupul funcţionează în sine, fără relaţie nici cu Iosef K., nici între cei care-l alcătuiesc, nici cu spectatorul.

Dacă în parabola lui Kafka uşa care dă înspre lege e întredeschisă, iar interiorul interzis omului este atrăgător, spectatorul stă în faţa unei uşi bine zăvorîte pentru care regizoarea nu-i oferă nici o cheie; şi nici el nu se simte stimulat la o căutare pe cont propriu.

MAGDALENA BOIANGIU



Scenă din Procesul; în centru, Constantin Ghenescu

ŞI CE VA FI MÎINE?

AJUTOR, SALVAŢI UN DOBITOC (HOŢUL SENTIMENTAL) de Tudor Popescu ● TEATRUL „V.I. POPA" DIN BÎRLAD ● Data premierei: 10 octombrie 1993 ● Regia: Constantin Petrican ● Scenografia: Adriana Raicu Petre ● Distribuţia: Virgil Leahu (Dudu), Eudoxia Volbea (Doly), Marcel Anghel (Dona), Geta Cacevschi (Dida), Constantin Petrican (Dide).

Stagiunea 1993/1994 a debutat la Bîrlad cu destule griji; numărul actorilor rămaşi la Teatrul „Victor Ion Popa" este, după ştiinţa mea, cel mai mic de la înfiinţarea instituţiei, iar regia profesionistă n-are, aici, nici un reprezentant. În aceste condiţii, întocmirea unui repertoriu, fie el de perspectivă probabilă sau doar posibilă, este iluzorie, contactarea cîtorva regizori sfîrşindu-se doar cu o amicală strîngere de mînă: textele propuse de teatru nu le-au reţinut atenţia, iar cele agreate de dînşii nu aveau acoperire actoricească. Totuşi, „garda moare, dar nu se predă!".

S-a pornit la drum în noul an teatral cu un spectacol agreabil – pe un text care, fără a emite pretenţii de comedie fundamentală, a fost urmărit cu participare de privitori – şi cu un gest elegant şi motivat: sărbătorirea împlinirii de către actorul Constantin Petrican a 40 de ani în profesiune, ultimii 33 dintre aceştia, petrecuţi în exclusivitate la Teatrul „Victor Ion Popa". Intrarea în scenă a lui Constantin Petrican a fost salutată emoţionant de cei prezenţi în sală.

Cred că opţiunea bîrlădeană pentru un titlu ad-hoc, socotit mai incitant decît cel ales de autor, nu se justifică; peripeţiile vesele, dar incluzînd sîmburele unei neliniştitoare derive, sub semnul căreia se mişcă personajele, îl au în epicentrul lor pe Dudu, funcţionarul cuminte, corect, panicat la gîndul că doamna dumisale începe să-l considere neinteresant pentru că nu se comportă aidoma temerarilor şi durilor contemplaţi cu asiduitate şi încîntare la video, ba chiar şi la televizor. Se hotărăşte, deci, să se arunce în marea aventură a vieţii sale, să „dea lovitura", subtilizînd, la nevoie chiar prin constrîngere, bănuitele bijuterii aflate în posesia pictorului Dona. Gestul, consideră spărgătorul de ocazie, îl va rea-

EVOLUŢII „LA PAS“ ŞI SALTURI „LA BASCULĂ“

NEBUNIILE DRAGOSTEI, spectacol pe texte originale Commedia dell'arte ● TEATRUL NAŢIONAL DIN TIMIŞOARA ● Data premierei: 10 octombrie 1993 ● Regia: Alexandra Gandi ● Scenografia: George Petre ● Coregrafia: Ana Valkay ● Distribuţia: Cristian Cornea (Pierrot, Flavio), Luminiţa Stoianovici (Colombina, Isabella), Mihaela Murgu (Floristella), Ştefan Sasu (Pantalone), Ana Serghie Ionescu (Arlechino), Horia Ionescu (Pulcinella), Traian Buzoianu (Capitan Spaventa), Irene Flamann Catalina (Corralina).

bilita ca bărbat autentic în ochii soţiei sale, Doly. Dudu este însă, în fond, cel mai paşnic om din lume, aşa încît se dovedeşte, şi ca hoţ, sentimental, fraternizînd întru Bachus cu victima sa (într-o scenă de tot hazul) şi declanşînd, fără voie, tot felul de încurcături amuzante. „Ajutor, salvaţi un dobitoc!“ este doar o replică ilară a pictorului, îngrozit la gîndul că va rămîne, pînă la sfîrşitul zilelor, legat, cu propriu-i consimţămînt, de un scaun, şi ea are doar o tangenţă accidentală cu morala piesei; care morală e cum nu se poate mai transparentă şi, uneori, ostentativ clamată: agresiunea exercitată asupra omului contemporan de producţia în serie a unor istorioare tele–sau videoreceptate cultivînd violenţa de toate tipurile sfîrşeşte prin alienarea individului, care se decide la acţiuni necugetate.

Miza comediei, atît cît există, se dovedeşte a fi bine slujită de interpreţi, care-şi definesc exact şi convingător personajele. Virgil Leahu (Dudu) compune, din gesturi mărunte şi din precipitări verbale, un semibătrînel aiurit, speriat de propria-i cutezanţă, cu băţoşenii ridicole şi candori dezarmante. Prin contrast, Eudoxia Volbea (Doly) propune o combinaţie năstruşnică de amor propriu exacerbat, de exaltare infantilă şi de uimire perplexă în faţa realităţilor simple. Marcel Anghel (Dona) imaginează un boem incurabil, băiat bun în fond, puţin pişicher şi puţin (mai mult) petrecăreţ, obişnuit să-şi valorifice profitabil farmecul personal şi reputaţia suspectă de maestru în zugrăvirea modelelor feminine foarte vii. Geta Cacevschi (Dida) vehiculează în scenă un astfel de model, fată de viaţă, karatistă viguroasă şi sentimentală cu aplicaţie. În sfîrşit, Constantin Petrican (Dide) alege pentru personajul său o înfăţişare spăimoasă şi o traiectorie comportamentală somnambulică, animînd vădit scenele la care participă. Tot lui îi revine meritul de a fi asamblat logic relaţia dintre prezenţele scenice mai sus amintite, dar, în acelaşi timp, i se şi poate reproşa o anume lentoare a întregului, un soi de lejoritate şi de abandonare în materie de ritm interior, atît de necesar spectacolelor de acest gen.

Spaţiul de joc, creat de Adriana Raicu Petre într-o notă uşor parodică, este cel potrivit, comunicînd o stare de provizorat şi de paupertate a universului interior.

O seară de teatru plăcută, deconectantă, sărbătorească, în umbra căreia aştepta însă răspuns o întrebare care nu iartă: şi ce va fi mîine?

CONST. PAIU

Lungă a fost calea pe care Naţionalul din Timişoara a trebuit să o parcurgă, prin neguri repertoriale, pînă la spectacolul **Nebuniile dragostei**. Angajarea Alexandrei Gandi, tînără regizoare ce şi-a susţinut aici examenul de licenţă cu **Matca**, s-a dovedit nimerită, chiar dacă unele guri spun că va fi o prezenţă absolut pasageră la Timişoara.

Spectacolul debutează într-o manieră oarecum la modă: Pierrot vine din foaier, trece în alergare prin sală, ne prezintă principalele măşti, o strigă cu nădejde pe Colombina şi se avîntă împreună cu ea în lumea commediei dell'arte. Întreprinderea celor doi, deveniţi brusc sentimentalii Flavio şi Isabella, se traduce prin dorinţa lor de a schimba ceva în destinul celorlalte măşti. De fapt, schimbarea nu se va produce niciodată, pentru că aceste păpuşi mecanice reiau la nesfîrşit, în cîteva variante, aceleaşi atitudini: Arlechino (rol greu, în care Anei Ionescu îi lipseşte constanţa) rămîne servitorul-bufon, uşor nătîng, Pantalone (admirabil creionat de Ştefan Sasu) e avarul veşnic îndrăgostit şi ridicol etc. Astfel, intervenţia sugerată de regizoare întru „salvarea“ commediei dell'arte de la tragismul real al fiecăreia dintre măşti devine inutilă. E vorba de o găselniţă regizorală.

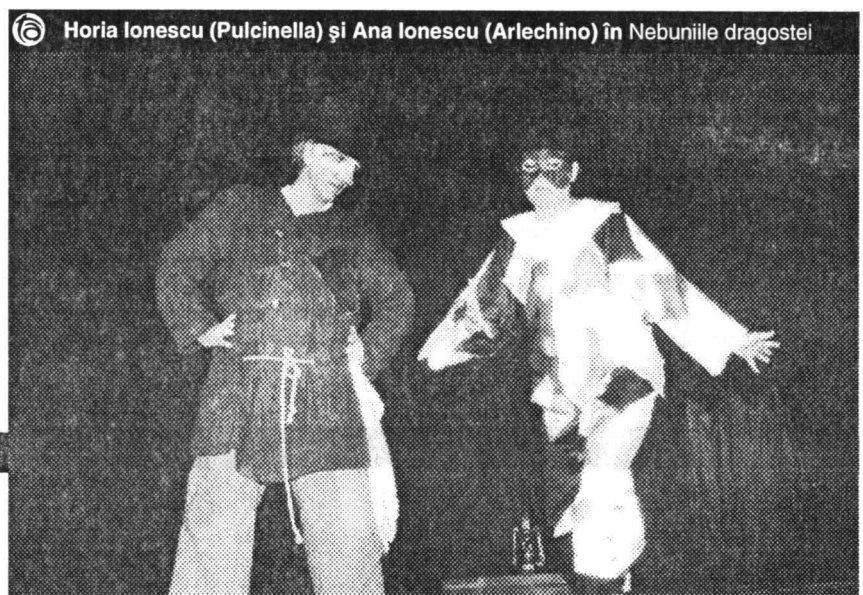
Am remarcat construcţia viguroasă a personajului Capitan Spaventa. Traian Buzoianu îi dă acestui nostim „luptător“ tremurul vocii lui... Vraca. Costumul portocaliu, ciucurii de la coif şi logoreea fac din el un personaj savuros. La polul opus, al delicateţei şi sensibilităţii, sînt Amorezii. Isabella (Luminiţa Stoianovici) şi Flavio (Cristian Cornea) sînt în genere bine sincronizaţi: monologhează pe rînd, se descoperă dialogînd, se uimesc, rîd şi plîng. Dată fiind imobilitatea feţei şi, deci, expresivitatea limitată, accentul cade pe gest, pe mişcare, pe posibilităţile acrobatice ale interpreţilor. Nu putem să nu notăm contribuţia esenţială a coregrafei Ana Valkay, care descoperă cu prilejul **Nebuniilor dragostei** valenţe surprinzătoare în unii actori. Flavio stă în mîini sau face „podul“, Isabella se aruncă în braţele iubitului ca la basculă, Arlechino execută derapaje la colţul scenei.

Nu face minuni Mihaela Murgu (Floristella), şi nici Horia Ionescu (Pulcinella), ambii evoluînd „la pas“. Străluceşte, însă, Irene Flamann Catalina (Corralina): energică, isteaţă, slujnica înzestrată cu o şiretenie inegalabilă îşi găseşte o interpretă excelentă.

Senzaţia de saturaţie care se instalează pe la mijlocul spectacolului (la a doua reprezentaţie publicul pleca în valuri) survine din ambiţia regizoarei de a menţine spectacolul „în priză“ da capo al fine. Lipsa pauzei (care se impunea) scade capacitatea de atenţie mai spre final. Farsa (travesti-ul în costume orientale) ce i se joacă lui Pantalone putea fi foarte bine startul actului doi. Dar nu a fost.

E greu de stabilit proporţia în care **Nebuniile dragostei** este un spectacol „de regie“ sau unul „de actori“. Poate că nici nu e aşa de important. Ceea ce putem însă observa, după două vizionări la interval de cîteva zile, e profunzimea viziunii regizorale. Scenografia se armonizează cu ideile mizanscenei. Turnanta care marchează schimbarea tablourilor poate fi foarte bine şi un spaţiu mai vast – al nostru, spre exemplu. O învîrtesc făpturi întunecate (maşinişti, desigur), pierdute în misterul glugilor tipic italiene. Lipsesc sforile care dau mişcarea păpuşilor, există însă păpuşarii. Şi mai există şi un final superb, cînd pictura imensă cu rol de fundal (măşti suprapuse) se afundă uşor în neant.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA



Horia Ionescu (Pulcinella) şi Ana Ionescu (Arlechino) în Nebuniile dragostei

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii...“

MEŞTERUL MANOLE de Lucian Blaga ● Data difuzării: 27 septembrie 1993 ● Scenariul tv şi regia: Olimpia Arghir ● Decoruri: Ion Olaru ● Costume: Elena Timonu ● Imaginea: Traian Andronic ● Distribuţia: Marius Bodochi (Manole), Dorel Vişan (Găman), Anda Chirpelean (Mira), Gheorghe M. Nuţescu (Stareţul Bogumil), Dorin Andone, Ion Marian, Virgil Müller, Paul Basarab, Eugen Titu, Adrian Andone, Ioan Isaiu, Radu Botar, Sergiu Maruşca, Cornel Miron, Ginuc Crişan, Valentin Mălăescu (Meşterii), Petre Felezeu (Un sol). Spectacol realizat în colaborare cu Studioul de Televiziune Cluj-Napoca.

*„Eu nu **strivesc** corola de minuni a lumii...“*

Despre Lucian Blaga s-a spus că „în biserica gîndiristă a jucat rolul straniu de mitropolit eretic“, Nichifor Crainic acuzîndu-l chiar că „sub obsesia formulelor evreului Sigmund Freud se ridică împotriva lui Dumnezeu, dintr-un păcătos orgoliu de intelectual care are pe dracu'n el!“

Deopotrivă filosof al culturii şi poet dramatic, Blaga acorda religiilor capacitatea de a fi în posesia unui adevăr ultim, în aceeaşi măsură relativ ca şi teoriile ştiinţifice sau viziunile artistice, considerînd că „arta este o aspiraţie, transcendent înfrînată, spre revelarea misterului“.

*După ce, în **Tulburarea apelor**, prelucrase un eres local care propovăduia învăţătura lui „Isus pămîntul“, adică o formă de panteism primitiv, dramaturgul avea să se concentreze asupra legendei de circulaţie cvasiuniversală **Meşterul Manole** (1927), convertită în mit de tradiţiile folclorului românesc – interesat de conflictualitatea virtuală a subiectului: „Creaţia îşi are pîrjolul ei. Meşterul Manole şi-a zidit soţia sub pietre şi var, pentru ca să înalţe biserica. Surprindem gîlgîind în această legendă ecoul crud al conştiinţei sau al presimţirii că o creaţie trece peste vieţi şi devastează adesea chiar pe creator. «A crea» nu înseamnă pentru creator dobîndirea unui echilibru, după cum o prea naivă şi plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se creează cu adevărat cel mai adesea numai la înalte tensiuni, cărora organele de execuţie nu le rezistă totdeauna. Creaţia sfarmă adeseori pe creator“ **(Despre gîndirea magică. Trilogia valorilor).***

Dar dacă soţia sacrificată este existenţa terestră a constructorului, opera reprezintă existenţa lui cosmică. Această simbolică luare în posesie a lumii i-a permis scriitorului să îndrăznească o apropiere de mitul christic. În măsura în care Isus Christos este imaginea reprezentativă a omului sfîşiat de contradicţii, de revoltă şi judecată, de dragoste şi umilinţă, de adevăr şi speranţă, de blestem şi acuzare, de deznădejde şi eroare, probînd forţa lui homo faber şi vulnerabilitatea lui homo sapiens. Pentru potenţarea dramatismului, Blaga a recurs şi la o contaminare prin introducerea unui personaj, Bogumil, ce aminteşte de o sectă creştină medievală, care propovăduia o erezie de esenţă maniheistă, susţinînd că Isus ar fi fost al doilea fiu al lui Dumnezeu, primul fiind Satanael.

Decantarea conceptului de religiozitate ortodoxă din cel al animismului, figurat prin „duhuri“ ce sălăşluiesc în spatele fiecărui fenomen al naturii, dar şi al fiecărui obiect, impune de fapt proiecţia într-o atemporalitate care-i conferă dramei actualitate perpetuă: „Încotro ameninţi, Manole? Spre stînga, unde în clipa aceasta răsare o zodie nebună, spre dreapta, unde norocul apune? Spre puterile de sus sau spre cele de jos?“. Ceea ce afirma Lucian Blaga la 1920 continuă să fie la fel de valabil şi astăzi: „E tragică soarta timpului nostru – ne trebuie o religie, dar nu găsim nicăieri un Dumnezeu pentru ea...“

Revitalizarea mitului vizează o reactivare a moralităţii, extazul mistic fiind considerat de poetul-filosof ca o stare de supraconştiinţă. Credinţe ancestrale, plăsmuiri naive, practici magice sînt orchestrate expresionist în dezlănţuiri stihinice menite să declanşeze acţiunea creatoare supremă, concretizată în construirea simbolică a bisericii, metaforă a lumii în esenţa ei.

A juca această capodoperă a dramaturgiei româneşti în aer liber, în plin spaţiu mioritic, este o idee formidabilă, emoţia sublimată, fiorul metafizic urmînd a se conecta direct la sentimentul cosmic.

În sprijinul temerarei viziuni regizorale, virtuţile celei de a 7-a arte (fie ea şi mediată de televiziune) se cereau speculate la maximum. Dar pentru încă o dată se atacă un domeniu fără să fie perfect stăpînite legile lui şi ignorîndu-se pînă şi faptul că pe ecran (fie el şi mic) nu mai pot fi corijate carenţe care – uneori – pe scenă sau în studio se pot estompa. Devin astfel extrem de supărătoare anumite inadvertenţe de distribuţie; butaforia total neinspirată şi care ar fi trebuit să cedeze locul sugestiei; strategia unghiurilor de filmare, insuficient elaborată; iluminarea şi încadraturile fără rafinamentul plastic necesar; lipsa unei concepţii stilistice integratoare, care să dozeze efectele vizuale, armonizîndu-le cu efectele sonore ale replicilor, cuvîntul – în cazul acestei drame poetice – trebuind „să se detaşeze ca un contur material instalîndu-se în aer ca un corp, participînd la întregul ansamblu fizic al spectacolului: „decor, trup, mimică, mişcare“, cum exact sesiza Al. Paleologu.

Personajele-mituri a căror psihologie e concentrată la extrem ar fi trebuit să fie animate de goana după certitudini şi setea de absolut. „A trăi în absolut înseamnă a te stiliza lăuntric“, afirma apodictic Lucian Blaga. Meşterilor zidari ce poartă chiar numele şi au îndeletnicirile iniţiale ale apostolilor lui Christos li se cerea o prestanţă statuară, şi nu o prestaţie de figuraţie neomogenă. Nici măcar Al şaşelea, asimilat lui Toma necredinciosul şi luda iscariotul – cînd dubitativ, cînd sperjur –, nu face excepţie. Aşa cum nici Găman nu are nimic din „demonia teluricului“ acelei „arătări de poveste ce se scutură fantastic împrăştiind din lîna cojocului nisip şi pămînt“, invitînd la exorcism. Cu o emisie vocală defectuoasă, Stareţul Bogumil e anihilat aproape total. Neatinsă de „extazul strengăresc al jocului“ sau de „raza înseninată“ a renunţării la viaţă, tînăra soţie e departe de a personifica destinul, M(o)ira care înfruntă obstacolele pentru a îndeplini opera sacrală. Interpretul lui Manole deţine atributele rolului, dar trebuia ajutat să dobîndească pe deplin acea măreţie tragică a creatorului confruntat cu obscure puteri distructive, active în natură şi implicit în propria fiinţă, zbătîndu-se asemeni izvoditorului creştinismului între trăiri contradictorii, scindat între atitudini polare, într-un crescendo al sacrificiului de sine semnificînd regenerarea şi totodată imortalitatea.

Cîteva momente – deschiderea, acea reluare a lamentaţiei lui Isus din grădina Ghetsemani, o trecere peste rîu, munca sisifică la cariera de piatră, anunţarea jertfei ca imperioasă necesitate, răstignirea de bunăvoie – rămîn în memorie să împlinească acea splendidă magie care înalţă şi purifică.

Poate n-ar fi trebuit uitate versurile: „Eu, cu lumina mea, sporesc a lumii taină...“ ■

Servitoarea şi puşcăriaşul

TE URĂSC, IUBITULE! de Viorel Savin ● Spectacol preluat de la Teatrul Bacovia din Bacău ● Data difuzării: 11 octombrie 1993 ● Regia: Dan Alecsandrescu ● Adaptarea şi regia TV: Eugen Todoran ● Scenografia: Doru Anghel ● Imaginea: Maria Fotescu ● Distribuţia: Firuţa Vădeanu, Dinu Apetrei.

Ideea de a prezenta la rampă (spectacolul a fost preluat de pe scenă – fără public – într-o bună înregistrare tv) culisele unui suflet omenesc este ingenioasă, chiar dacă nu inedită, şi, în orice caz, foarte generoasă pentru Interpreţi.

Protagonista Firuţa Vădeanu, după un monolog-preambul într-o manieră mai mult sau mai puţin revuistică, are ocazia unei evoluţii interesante, cu trăiri contradictorii, cu unele momente de furie şi altele de acalmie, într-o sinusoidală configurare a psihologiei unei fiinţe resemnate. Femeia de serviciu a teatrului, pe cînd face ordine în recuzită, se trezeşte faţă în faţă cu un Ins destul de dubios, ce-şi declină mai multe identităţi (corect, Dinu Apetrei s-a păstrat în limitele unui personaj-pretext), dar care o va determina să viseze din nou. Numai că această formulă a teatrului Intimist, care de obicei mizează pe sugestie şi subînţeles, apare saturată de o literaturizare excesivă: comparaţiile stupide abundă, iar preţiozitatea stilului filozofard sufocă autenticitatea conflictului. Prezentat „ca o intoxicaţie", visul este recomandat totodată „ca singura şansă de a te întîlni cu tine însuţi", materializată în joc, respectiv în teatru.

Cercul vicios al iluziei s-ar părea că îl înglobează şi pe autor, într-un oarecare regres faţă de **Bătrîna şi hoţul**, acea tragicomedie de cameră, mai bogată în semnificaţii, mai tensionată, mai nuanţată, mai plină de umor. Şi în care – culmea – spiritul ludic era mai prezent decît în această melodramă localizată chiar pe scîndura scenei. Soluţia revelării unei personalităţi refulate prin arta dramatică are, în economia piesei, o notă de diletantism artificial. În montare, însă, Dan Alecsandrescu a căutat să atenueze această senzaţie, izbutind acel frumos final (potenţat printr-un travling expresiv) în care protagonista rămîne singură în mijlocul scenei, asemenea unei eroine de teatru antic, zdrobită de sentimentul inutilităţii... ■

Debilitate

CASA CU PĂPUŞI de Henrik Ibsen ● Înregistrare La Sept ● Realizatori: Stéphane Kurc, Claude Santelli ● Decoruri: Claude Gostine, André Collin ● Imaginea: Lucien Msika, Marc Quilici ● Montajul: Jean-Paul Pérez ● Muzica: Paul Rotha ● Cu: Magali Renoire, Wladimir Yordanoff, Claire Wauthion, Jean-Jacques Moreau, Jean Marc Bory, Arlette Gilbert, Valérie Alane.

„S-a spus despre mine, din diferite motive, că sînt pesimist. Şi într-adevăr sînt, întrucît nu cred în veşnicia idealurilor omeneşti. Dar sînt şi optimist, întrucît cred pe deplin şi cu tărie în forţa de transplantare a idealurilor şi în facultatea lor de a evolua. Adică, mai precis, cred că idealurile de astăzi, pe cale de dispariţie, se îndreaptă spre ceea ce am arătat eu..."

Această declaraţie pe care Henrik Ibsen o făcea la 1887 poate părea şi ambiguă, şi sibilinică, dacă e raportată la idealurile societăţii sale, faţă de care scriitorul norvegian manifesta ostilitate, dar care i-a furnizat în chip polemic pretextele conflictelor majorităţii pieselor din a doua perioadă de creaţie.

Ca un reflex al pozitivismului epocii, Ibsen a fost numit „teoreticianul tratamentului minciunii vieţii" sau pur şi simplu „distrugătorul de iluzii" (G.B. Shaw). Şi, cum evoluţia s-a dovedit involuţie, din punct de vedere moral, cel puţin...

În condiţiile de azi ale unei permisivităţi generale (nu totdeauna reale!) şi exagerate (care, probabil, va fi fatală speţei umane!), e dificil să se mai conceapă rigiditatea lumii europene de la jumătatea secolului trecut cînd, la aproape trei decenii de la publicarea articolului lui John Stuart Mill, „Emanciparea femeii" (1851), o piesă de teatru consacrată temei ca atare încă putea provoca scandal. A indignat în special afirmaţia tranşantă a Norei: „Numai fiind singură voi reuşi să gîndesc prin mine însămi şi să-mi făuresc propria mea morală (...). Mai înainte de toate sînt om, întocmai ca şi tine, sau cel puţin trebuie să fiu!". Sînt replici care fac faima operei ibseniene, caracterizată de G. Călinescu ca „realistă, enigmatică şi mitică, familiară şi speculativă, încruntînd frunţile şi adumbrind gîndurile, nu mai puţin spectaculoasă şi zguduitoare".

Eroina **Casei cu păpuşi** face parte din marea familie a personajelor ibseniene exaltate – venetica Gerd din **Brand**, Peer Gynt însuşi, Bernick din **Stîlpii societăţii**, Stockmann din **Un duşman al poporului**, Rebecca West din **Rosmersholm**, Ellida din **Femeia mării** sau Hedda Gabler – nevrotica autoritară care închidea, în 1891, problematica impunerii sociale a femeii, începută în 1879.

Despre această din urmă eroină s-a spus că frizează melodramaticul, şi nu despre Nora. Dar iată că acest spectacol franţuzesc prezintă intriga din **O casă cu păpuşi** redusă la condiţia de minoră melodramă. În mod nediferenţiat, personajele au fost văduvite de altitudine, de prestanţă. Ar fi prea pretenţios să se creadă că realizatorii au intenţionat o amendare a naturalismului incipient atunci cînd au alcătuit distribuţia după criterii simpliste: protagonista, în comparaţie cu soţul, are dimensiunile unei... vrăbiuţe, conform alintului ce-i este adresat! De altfel, Nora apare drept o prostuţă inconştientă, cîndva orbită de iubire, acum de vanitate. Orgoliul ei de martiră care trebuie să se prefacă mereu, comportîndu-se copilăreşte, tăinuindu-şi eforturile, spaimele şi agăţîndu-se cu disperare de speranţa într-un miracol, mai precis în generozitatea bărbatului care se va grăbi să ia delictul asupra sa, toată această gamă de trăiri pe cît de profunde, pe atît de confuze e redusă la cîteva izbucniri isterice, fără controlul emisiei vocale. Torvald Helmer – intransigentul conformist, virtual „stîlp al societăţii" – îşi afişează de la început suficienţa şi nedelicateţea faţă de păpuşaşoţie pe care o dezmiardă mecanic şi o admonestează drastic pentru orice fleac. De la prima pînă la ultima scenă este în mod tern acelaşi malac insensibil şi nerecunoscător. Doctorul Rank, căruia îi revenea sarcina de a potenţa tensiunea crizei, el fiind cel ce indirect îi sugerează eroinei soluţia sinuciderii, acest prieten al familiei nu e decît un bătrîn insipid şi libidinos. Doamna Linde – cu nobilul ei rol de a determina ruperea vălului de minciuni ţesute în jurul menajului aparent fericit – nu e decît o prietenă interesată. Simplificată e şi figura lui Krogstad, care apare ca un şantajist ordinar, nemarcat defel de biografia sa destul de complicată (el însuşi aflîndu-se într-o disperată situaţie critică, după ce reprezentase salvarea eroinei cu ani în urmă).

Trecutul – considerat personajul principal al dramaturgiei ibseniene, originalitatea tehnicii sale, fundamental analitică, constînd în dialogul secund cu prezentul căruia îi anticipează perspectivele – este neglijat. În condiţiile acestei montări, relaţiile dintre personaje se destramă înainte de a se fi înfiripat. Aşa cum se destramă şi tragicul, degenerat.

IRINA COROIU

CEL MAI BUN...

1. Piesă românească contemporană
2. Piesă străină contemporană
3. Spectacol
4. Regizor
5. Scenograf
6. Actor
7. Actriţă
8. Teatru
9. ...şi cel mai supărător fapt teatral din stagiunea 1992/1993

Am adresat invitaţia de a completa rubricile de mai sus unui număr de 20 de critici teatrali din Bucureşti şi din ţară. Au onorat-o 12 dintre ei. Iată răspunsurile lor:

MAGDALENA BOIANGIU

1. **Teatru descompus** de Matei Vişniec
2. **Vizita bătrînei doamne** de Friedrich Dürrenmatt
3. **Ghetou** de Joshua Sobol, Teatrul Naţional din Bucureşti
4. Victor Ioan Frunză – **Ghetou**; Alexandru Tocilescu– **Antigona** de Sophocle, Teatrul Bulandra
5. Dan Jitianu – **Antigona**; Doina Levintza – **Richard III** de William Shakespeare, Teatrul Odeon (costume)
6. Marcel Iureş – Richard, **Richard III**
7. Maia Morgenstern – Haya, **Ghetou** şi Femeia, **Teatru descompus**, Theatrum Mundi (regia, Cătălina Buzoianu)
8. –
9. Absenţa spectacolului **Antigona** din Festivalul naţional de teatru

MARINA CONSTANTINESCU

1. **Teatru descompus** de Matei Vişniec
2. **Ghetou** de Joshua Sobol
3. **Decameron 645** de Silviu Purcărete după Boccaccio, Teatrul „Anton Pann" din Rîmnicu Vîlcea
4. Silviu Purcărete – **Decameron 645**
5. Constantin Ciubotariu – **Richard III**, Teatrul Odeon (decor)
6. Marcel Iureş – Richard, **Richard III**
7. Maia Morgenstern
8. Teatrul Odeon
9. Moartea lui Iulian Vişa

IRINA COROIU

1. **La ţigănci** de Alexander Hausvater şi Cristian Popescu, după Mircea Eliade
2. **Ghetou** de Joshua Sobol
3. **Richard III** de William Shakespeare, Teatrul Odeon
4. Mihai Măniuţiu – **Richard III**
5. Adriana Grand – **Ghetou**, Teatrul Naţional din Bucureşti; Doina Levintza – **Richard III** (costume)
6. Marcel Iureş – Richard, **Richard III**; Mircea Diaconu – Gens, **Ghetou**
7. Maia Morgenstern – Haya, **Ghetou**
8. Teatrul Naţional din Craiova; Teatrul Bulandra
9. Prezenţa sporadică a piesei româneşti în repertorii

CRISTINA DUMITRESCU

1. –
2. **Ghetou** de Joshua Sobol
3. **Richard III** de William Shakespeare, Teatrul Odeon (nu fără rezerve)
4. Victor Ioan Frunză – **Ghetou**, Teatrul Naţional din Bucureşti
5. Adriana Grand – **Ghetou**
6. Marcel Iureş – Richard, **Richard III**
7. Maia Morgenstern – Haya, **Ghetou**
8. –
9. Înscrierea în selecţia Festivalului naţional de teatru (măcar) a spectacolului **Sam**

ALICE GEORGESCU

1. **Arşiţa şi viscolul** de Mihai Ispirescu
2. **Ghetou** de Joshua Sobol
3. **Ghetou**, Teatrul Naţional din Bucureşti
4. Victor Ioan Frunză – **Ghetou**; Alexandru Tocilescu, **Antigona** de Sophocle, Teatrul Bulandra
5. Ştefania Cenean – **Phaedra** de Silviu Purcărete după Euripide şi Seneca, Teatrul Naţional din Craiova; (costume), Dan Jitianu – **Antigona**
6. Mircea Diaconu – Gens, **Ghetou**; Ion Caramitru, Creon, **Antigona**
7. Maia Morgenstern – Haya, **Ghetou**
8. –
9. Conflictele de origine extraartistică dintre critici şi critici, critici şi regizori, regizori şi actori, actori şi actori ş.a.m.d.

MIRCEA GHIŢULESCU

1. –
2. –
3. **Richard III** de William Shakespeare, Teatrul Odeon
4. Mihai Măniuţiu
5. Efim Eliţa, **Regele moare**, Chişinău
6. Marcel Iureş – Richard, **Richard III**; Mircea Rusu – Kittel.
7. Maia Morgenstern
8. Teatrul Naţional din Bucureşti
9. Prezenţa la conducerea UNITER a unor oameni care fac politică de grup

DOINA PAPP

1. **Teatru descompus** de Matei Vişniec; **Arşiţa şi viscolul** de Mihai Ispirescu
2. **Ghetou** de Joshua Sobol
3. **Richard III** de William Shakespeare, Teatrul Odeon; **Ghetou**, Teatrul Naţional din Bucureşti; **Decameron 645** de Silviu

Purcărete după Boccaccio, Teatrul „Anton Pann" din Rîmnicu Vîlcea

4. Mihai Măniuţiu – **Richard III**; Victor Ioan Frunză – **Ghetou**; Silviu Purcărete – **Decameron 645**

5. Constantin Ciubotariu şi Doina Levintza – **Richard III**; Adriana Grand – **Ghetou**

6. Marcel Iureş – Richard, **Richard III**; Mircea Rusu – Kittel, **Ghetou**; Ilie Gheorghe – Messer Galeotto, **Decameron 645** şi Tezeu, **Phaedra**, Teatrul Naţional din Craiova (regia, Silviu Purcărete)

7. Maia Morgenstern – Haya, **Ghetou**

8. –

9. Dezbinarea lumii teatrale, ilustrată la Conferinţa UNITER şi cu ocazia demisiei lui Andrei Şerban

VICTOR PARHON

1. **Arşiţa şi viscolul** de Mihai Ispirescu

2. **Scandal în culise (Afară cu gălăgia din scenă)** de Michael Frayn

3. **Ghetou** de Joshua Sobol, Teatrul Naţional din Bucureşti

4. Silviu Purcărete – **Decameron 645, Phaedra**

5. Adriana Grand – **Ghetou** (decor); Doina Levintza – **Richard III** (costume); Ştefania Cenean – **Phaedra** (costume); Dan Jitianu – **Antigona**

6. Mircea Diaconu – Gens, **Ghetou**

7. Maia Morgenstern – Haya, **Ghetou**

8. Teatrul Odeon

9. Divizarea criticilor şi a celorlalţi oameni de teatru, în care meritul principal revine conducerii actuale a UNITER

LUDMILA PATLANJOGLU

1. –

2. **Ghetou** de Joshua Sobol

3. **Richard III** de William Shakespeare, Teatrul Odeon

4. Mihai Măniuţiu – **Richard III**; Silviu Purcărete – **Decameron 645** după Boccaccio, Teatrul „Anton Pann" din Rîmnicu Vîlcea, **Phaedra** după Euripide şi Seneca, Teatrul Naţional din Craiova şi **Teatrul comic** de Carlo Goldoni, Teatrul Bulandra

5. Adriana Grand – **Ghetou**; Constantin Ciubotariu şi Doina Levintza – **Richard III**

6. Marcel Iureş – Richard, **Richard III**

7. Mariana Mihuţ – rolurile din **Teatrul comic** de Carlo Goldoni, **A 7-a poruncă** de Dario Fo şi **Vizita bătrînei doamne** de Friedrich Dürrenmatt

8. Teatrul Odeon

9. Desfiinţarea de către UNITER a Secţiei de critică

SEBASTIAN-VLAD POPA

1. **Dresoarea de fantome** de Ion Băieşu

2. **Ghetou** de Joshua Sobol

3. **Phaedra** după Euripide şi Seneca, Teatrul Naţional din Craiova

4. Silviu Purcărete – **Phaedra**

5. Doina Levintza – **Richard III** de William Shakespeare, Teatrul Odeon (costume)

6. Marcel Iureş – Richard, **Richard III**

7. Cerasela Stan – Lina, **Ghetou**

8. Teatrul Naţional din Bucureşti

9. Divorţul dintre secţia română a A.I.C.T. şi UNITER

VICTOR SCORADEŢ

1. **Culoarul cu şoareci** de Nicolae Breban

2. **Ghetou** de Joshua Sobol

3. **Richard III** de William Shakespeare, Teatrul Odeon

4. Mihai Măniuţiu – **Richard III**

5. Adriana Grand – **Ghetou**, Teatrul Naţional din Bucureşti

6. Marcel Iureş – Richard, **Richard III**

7. O stagiune fără roluri feminine memorabile

8. Teatrul Odeon

9. Demisia lui Andrei Şerban din funcţia de director al TNB

VALENTIN SILVESTRU

1. **Arşiţa şi viscolul** de Mihai Ispirescu

2. **Ghetou** de Joshua Sobol

3. **Richard III** de William Shakespeare, Teatrul Odeon

4. Silviu Purcărete – **Phaedra**, Teatrul Naţional din Craiova

5. Adriana Grand – **Ghetou**, Teatrul Naţional din Bucureşti

6. Horaţiu Mălăele

7. Mariana Mihuţ

8. Teatrul Naţional din Craiova

9. Starea tristă şi nefericită a Teatrului de Comedie, care a fost cîndva – ar trebui să fie şi acum – cel mai vesel, şi pe care nimeni n-are curajul de a o remedia

JULIETA ŢINTEA

1. –

2. **Ghetou** de Joshua Sobol

3. **Richard III** de William Shakespeare, Teatrul Odeon; **Decameronul** de Alexander Hausvater după Boccaccio, Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu

4. Mihai Măniuţiu – **Richard III**; Victor Ioan Frunză, **Ghetou**, Teatrul Naţional din Bucureşti; Iulian Vişa – **Decameronul**

5. Constantin Ciubotariu şi Doina Levintza – **Richard III**; Adriana Grand – **Ghetou**

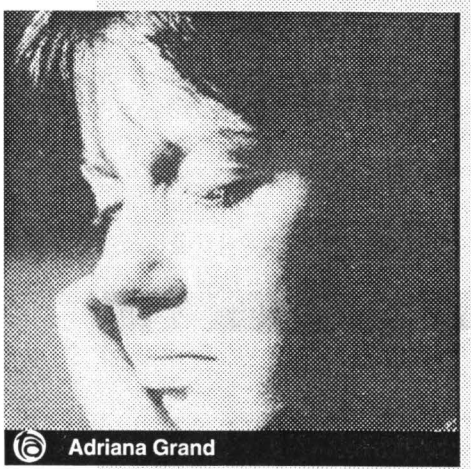
6. Marcel Iureş – Richard, **Richard III**; Virgil Flonda şi Constantin Chiriac – rolurile din **Decameronul**

7. Suzana Macovei şi Irina Wintze – rolurile din **Decameronul**

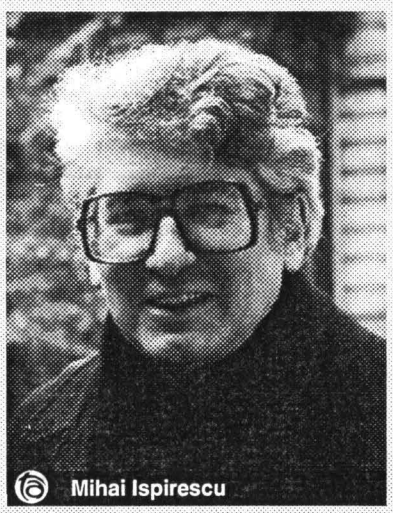
8. Teatrul Odeon

9. Conflictele generate de orgolii, de veleitarism şi de ambiţii personale, care înveninează şi păgubesc viaţa noastră teatrală

aia Morgenstern



Adriana Grand

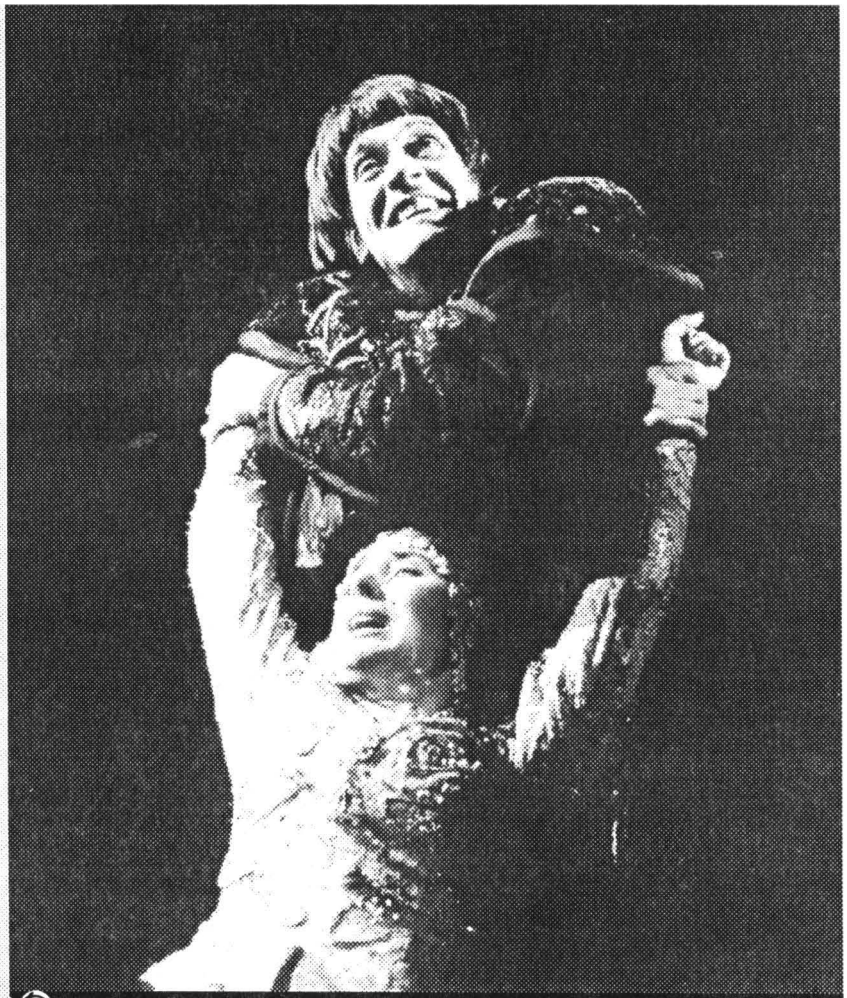


Mihai Ispirescu

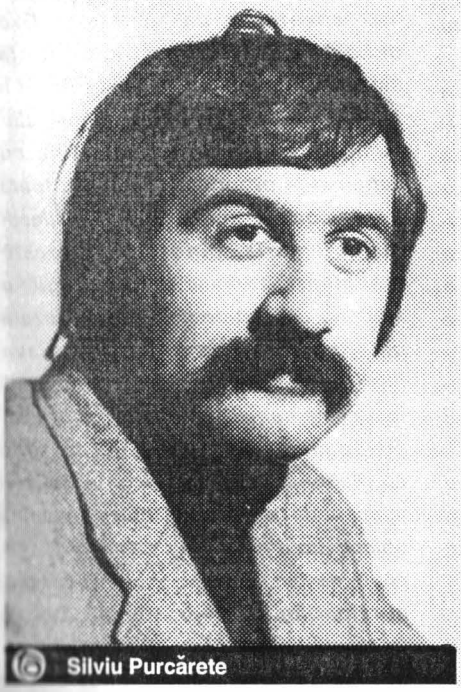
Harta trecutei stagiuni, aşa cum apare ea din însumarea celor 13 răspunsuri primite, prezintă unele pete albe: patru critici au socotit că nici una dintre piesele româneşti jucate nu poate aspira la superlativul „cea mai bună", iar tot atîţia au considerat că nici un teatru nu s-a ilustrat prin calitatea spectacolelor astfel încît să fie desemnat drept „cel mai bun". Cu patru şi trei voturi, respectiv cu cinci şi cîte două, s-au detaşat totuşi la aceste capitole **Arşiţa şi viscolul** de Mihai Ispirescu şi **Teatru descompus** de Matei Vişniec, respectiv Teatrul Odeon, Teatrul Naţional din Bucureşti şi Teatrul Naţional din Craiova. Cu o majoritate confortabilă (cîte zece voturi) au obţinut în schimb titlul la categoriile „Piesă străină contemporană" şi „Actor" **Ghetou** de Joshua Sobol şi Marcel Iureş, protagonistul spectacolului **Richard III**. Cea mai bună actriţă a stagiunii pare să fi fost Maia Morgenstern (opt nominalizări). Un scor strîns s-a înregistrat în

Scenă din Ghetou la TNB, regia: Victor Ioan Frunză

clasamentul scenografilor: Adriana Grand (opt voturi) e urmată, cu şapte, de Doina Levintza, alţi trei scenografi primind patru, trei şi două bile albe. Cea mai aprigă competiţie a fost însă aceea a regizorilor: pe locul I s-au situat, la egalitate, cu cîte şase voturi, Mihai Măniuţiu şi Silviu Purcărete (nominalizat pentru trei spectacole), următorul clasat, Victor Ioan Frunză, obţinînd calificativul maxim de cinci ori. Cu atît mai interesantă apare această situaţie cu cît la categoria „Cel mai bun spectacol" **Richard III** (regia, Mihai Măniuţiu) figurează cu opt voturi, **Ghetou** cu patru, în timp ce **Decameron 645** şi **Phaedra** (regia, Silviu Purcărete) au căpătat doua voturi, respectiv unul singur. În fine, faptul ce pare să-i fi supărat cel mai mult pe majoritatea criticilor care au răspuns la ancheta noastră este scindarea propriei „breslei", dar şi a lumii teatrale în general, din cauze mai mult sau mai puţin precizate.



Marcel Iureş în Richard III, **Teatrul Odeon (cu Cornelia Maxim)**



Silviu Purcărete

Mihai Măniuţiu

Peisaj radio-teatral '93

Ce poate fi mai seducător la sfîrşit de an decît a apela la rezerva de linişte şi siguranţă a statisticilor? În cazul teatrului radiofonic, însă, simpla evocare a cifrelor este, pînă la un punct, pîndită de sterilitate. Mai exact, de inautenticitate. Căci nu în primul rînd numărul spectacolelor transmise distinge munca unui colectiv de redactori, realizatori şi colaboratori, în acest sens anul radiofonic '93 neieşind cu nimic în evidenţă faţă de o tradiţie şi bine constituită, şi binecunoscută. Eficient plasat în orar, cu transmisiuni răspîndite la diferite ore şi pe toate canalele radiofonice, teatrul este prezent (cu o singură excepţie: joi) în toate zilele săptămînii, aşa că, în mare, lucrurile s-au petrecut în acest an ca şi în deceniile de pînă acum. Dar ascultătorii fideli (şi, cum se ştie, teatrul radiofonic este urmărit de foarte mulţi oameni), mai puţin atenţi la cantitate, vor fi remarcat, cu siguranţă, indicii distinctivi ai calităţii propunerilor repertoriale. Între ei, selecţia titlurilor ce alcătuiesc lista de premiere. S-au difuzat, astfel, autori şi piese ce nu figurează pe afişele aflate în Bucureşti sau în alte oraşe ale ţării: Calderón de la Barca (Marele teatru al lumii), Beckett, T.S. Eliot (Omor în catedrală), Dino Buzzati, texte din commedia dell'arte sau teatrul Nô, Unamuno (Celălalt), V. Havel (Ispita), Dan Botta (Soarele şi luna), teatrul radiofonic asigurîndu-şi, astfel, o prioritate demnă şi de interes, şi de stimă. Tot în categoria gesturilor cu ecou cultural se înscrie şi decizia de a pune faţă în faţă, în cuprinsul aceleiaşi săptămîni (26 iulie – 1 august), două variante Tache, Ianke şi Cadîr de Victor Ion Popa, adică înregistrarea clasică (Ştefan Ciubotăraşu, Jules Cazaban, Ion Manta, regia N. Al. Toscani) şi cea modernă, în premieră (Ştefan Mihăilescu-Brăila, Marin Moraru, Petre Gheorghiu, regia Dan Puican).

Aşadar, reevaluare creatoare a propriei tradiţii, nu doar citarea ei, deşi acest lucru este continuu necesar, iar ciclul „Fonoteca de aur a teatrului radiofonic" a oferit generaţiilor mai tinere, şi nu numai lor, imaginea unor vechi spectacole dintre care amintesc doar Anna Karenina (regia Mihai Zirra, cu Clody Berthola, Ion Manolescu, George Vraca, Maria Filotti...) şi Mamouret, în rolul titular Lucia Sturdza Bulandra (regia George Teodorescu).

În sfîrşit, acelaşi ideal retrospectiv a animat cîteva dintre secvenţele „Profilului teatral", evocînd personalităţi ale scenei (Sică Alexandrescu, Liviu Ciulei) şi ale teatrului radiofonic (Paul Stratilat). Aici, îmi îngădui o sugestie. Aceea ca în atenţia „Profilului" să se afle nu doar cariere aflate la apogeu, ci şi, inversînd drastic perspectiva, destine creatoare la început de drum. Un serial dedicat absolvenţilor IATC, împrospătat an de an cu profiluri de tineri, foarte tineri regizori sau actori, un serial care, peste ani, va oferi semnificative probe documentare. Cît ne lipseşte, astfel, imaginea directă, nu reconstituită, a debutului lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Andrei Şerban, David Esrig, Radu Penciulescu sau, referindu-ne la slujitorii radiofoniei teatrale, a lui Ion Vova, Cristian Munteanu etc. Prezentul trebuie să aibă grijă nu numai de trecut, ci şi de viitor.

În aceeaşi ordine de idei, o altă sugestie se înscrie la rînd pentru a fi luată în consideraţie. Este vorba despre datoria teatrului radiofonic de a reţine, cu gîndul, desigur, la nemărginirea eternităţii, clipa pe loc. Clipa marilor spectacole montate pe scenă, a spectacolelor care, după scurtă vreme (ce înseamnă cîteva stagiuni în faţa timpului absorbitor?), se retrag doar în memoria celor puţini ce au avut răgazul sau şansa să le vadă. La 30 iunie 1929, după şapte luni de la prima emisiune a postului Bucureşti, în şedinţa Comitetului Programelor (preşedinte Dimitrie Gusti), H. Blazian propune (citäm din relatări de arhivă) „retransmiterea pieselor într-un act de la Teatrul Naţional, în serile cînd au loc premierele", iar Liviu Rebreanu, aflat de faţă, „consimte să se facă aceste retransmisiuni în mod absolut gratuit". Instituţionalizată în 1929, această practică este încă vie după 20 de ani, aşa încît, în 1949, de la Teatrul Naţional sînt preluate O zi de odihnă de V. Kataev sau Puterea cea mare de Boris Romaşov, dar şi Othello de Shakespeare sau Bălcescu de Camil Petrescu, în timp ce de la Teatrul Municipal sînt difuzate Cumpăna de Lucia Demetrius şi Cîinele grădinarului de Lope de Vega, iar de la Teatrul Comedia O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale. Sigur că, netrecute pe banda de magnetofon, aceste spectacole nu mai pot fi auzite şi tocmai de aceea, în condiţiile în care tezaurizarea are azi suportul material al înregistrării, ea trebuie folosită întru apărarea memoriei nu doar teatrale, ci şi larg culturale a naţiunii. Cu grija, desigur, a complicaţiilor şi numeroaselor primejdii ce pîndesc traducerea vizualului în auditiv şi, tocmai de aceea, o opinie formulată acum cinci decenii într-un colocviu dedicat teatrului radiofonic de chiar slujitorii lui se cuvine reamintită. Se sugera, atunci, nu simpla retransmitere, ci adaptarea premierelor scenice la cerinţele şi specificul teatrului la microfon.

O chestiune din multe motive delicată este politica repertorială asupra reluărilor. În '93, prezenţa lor a fost, e şi normal, impresionantă, dar cum fiecare ascultător susţine cu vehemenţă propria selecţie, nu toată lumea poate fi mulţumită. La mijlocul lui noiembrie, cînd închei aceste însemnări, remarc cu nostalgie o absenţă din listele de reluări difuzate pînă acum. Divanul sau gîlceava înţeleptului cu lumea de Dimitrie Cantemir este numele ei. Şi, iată, o găsesc printre propunerile lui decembrie. Aşa că discuţia se lasă reluată în fiecare moment de la capăt. Şi totuşi, orizontul obiectivităţii nu e prea îndepărtat. Se poate declanşa un program deloc rigid al reluărilor şi în funcţie de criteriul frecvenţei lor pe post. Sînt piese care în două-trei decenii au revenit rareori la

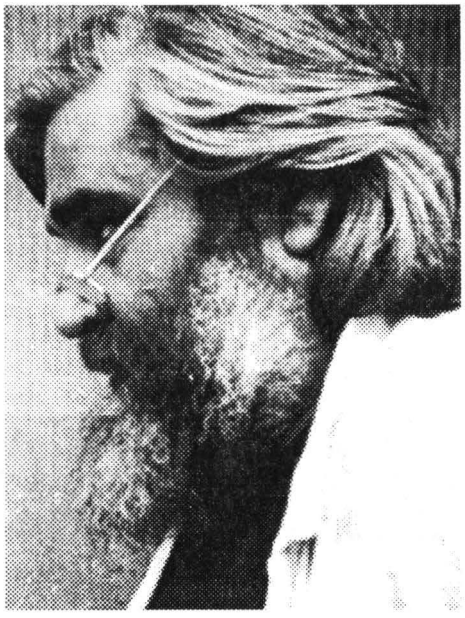
microfon şi, cum mă gîndesc la Străinul *de Camus sau* Castelul *de Kafka, e lesne de înţeles motivul expulzării acestora în ţafturile fonotecii, într-o epocă în care chiar imprimarea lor în studio părea de domeniul miracolului. Sau al excepţiei sublime. Dar, cum din 1990 multe lucruri au intrat în normal sau fac încă eforturi disperate să treacă acest fatidic prag, speranţele privind recuperarea valorilor marginalizate atîta amar de vreme pot înfrunta cu luciditate actualitatea. Şi dacă tot e vorba despre lucidităte în programarea reluărilor, să nu uităm că fonoteca nu găzduieşte numai grupul valorilor marginalizate. Ele au existat dar, numeric, nu au avut o pondere decisivă. Nu ele au sufocat an de an, printr-o prezenţă tenace şi lipsită de strălucire, listele repertoriale şi sufletul ascultătorilor, nu ele, ci aşa-numitele „piese de actualitate", piese sau scenarii aparţinînd literaturii române contemporane. Între 1949 şi 1979, au fost difuzate 731 de texte din această categorie, numai în 1978 şi 1979, ultimii ani pentru care dispunem de statistici publicate, numărul lor ajungînd la 52, respectiv 59. 52 şi 59 de premiere. Nu mă întreb cîte dintre ele şi cîte dintre cele 731 de texte jucate pe scena cu cel mai mare număr de spectatori, cum ne convine adeseori să numim studioul radiofonic, au intrat în istoria literară, mă întreb, doar, cîte au meritat solicitudinea cu care au fost promovate de oficialii timpului. Salvîndu-le, acum, prin uitare nu încălcăm, şi noi, adevărul?*

*Dar, revenind la 1993, semnalăm excelenţa mai tuturor transmisiunilor de teatru serial (*Decameronul *este un exemplu), valoarea Festivalului de comedie (august) şi a Decadei dramaturgiei originale (noiembrie), interesul stîrnit de „Ora enigmelor" ca şi încercările, încă timide, de difuzare a „Teatrului experimental". Centre de culoare într-un peisaj teatral cu destulă personalitate.*

ANTOANETA TĂNĂSESCU

DIALOGURI SECUNDE

SORIN DUMITRESCU
„A face zeiţă din cultură..."



■ Orson Welles spunea că nu politica este duşmana artei, „ci neutralitatea, pentru că ea ne răpeşte simţul tragicului". Acest simţ dimensionează acum existenţa reală sau fictivă (pe scenă) a omului?

□ Realul nu poate fi cuprins într-o singură categorie estetică. Firește că există epoci predispuse tragicului, cum pot exista altele care optează pentru dramă, pentru comic sau ironic. Dar e bine să înţelegem că nu categoria estetică pune la încercare realul, ci realul o încearcă pe ea, măsura în care aceasta îl poate simboliza. Există în ultimul timp o resurecţie a dispoziţiei faţă de tragicul de tip antic. Mă refer chiar la noi, la **Antigona** montată de Tocilescu sau la **Trilogia antică** a lui Şerban. În anumite epoci apare din nou ca plauzibilă, în pofida a 2000 de ani de creştinism, – perspectivă fatalistă – consecinţă a unui destin ineluctabil ce nu poate fi evitat prin nici un fel de tertip, prin nici un fel de uneltire, putere sau magie. Predilecţia pentru tragedia antică pare mai curînd o dispoziţie calofilă fiindcă nu o văd avînd mare legătură cu faptul tragic din realul imediat. Bunăoară mie nu mi se pare că venirea minerilor în 13-15 iunie are de a face cu o categorie estetică. E o manifestare tipic subumană de ne-simţire, înţelegînd prin ne-simţire comportamentul inimii împietrite. Or Creon nu are inima împietrită. Nici un erou care declanşează un scenariu tragic nu e un om lipsit de credinţă. În orice caz, afirmaţia lui Welles pe care aţi citat-o la început e capitală, pentru că, iată, patru ani care au trecut au demonstrat cu prisosinţă justeţea punctului său de vedere. Într-adevăr, neutralitatea politică e incompatibilă cu fenomenul artistic. Welles poate fi însă contrazis doar dacă descriu politicul ca o zonă gregară, ca pe un teren optim de manifestare a şmecheriei. Dacă înţeleg însă politicul ca pe un teritoriu al tensiunii etice, atunci nu poate exista o incompatibilitate între artă şi politică. Personalităţi uriaşe cum ar fi Eminescu, Caragiale sau în vremea noastră Părintele Stăniloae nu au girat neutralitatea artei, neutralitatea politică în general.

■ Marile personalităţi sînt martori mărturisitori, nu numai contemplatori ai timpului pe care-l trăiesc. Pot da faptele culturale, poate da teatrul o identitate unei epoci care şi-o caută?

□ Sigur că da, cu condiţia să şi-o asume. Cuvîntul martor vine de la martir. Deci e

destul de greu să fii martor fără să-ţi rişti confortul, „mica stabilitate". Şi liniştea poţi să ţi-o rişti nu neapărat descriind aspectul tragic al evenimentului, ci **desconspirîndu-l** , în orice caz, daţi-vă seama că I.L. Caragiale n-a scris tragedii şi n-a provocat tensiuni sumbre în colectivitate. Ba dimpotrivă. Şi totuşi a trebuit în cele din urmă să-şi ia lumea în cap. Exilul lui Caragiale la Berlin ca pentru nimeni altul e martiriu în toată regula pentru un om cu un atît de acut instinct al limbii şi al stereotipiilor naţionale. Vă închipuiţi cît a putut să se chinuie stînd la Berlin. Face cît a fi dat la lei. Întotdeauna cînd mă gîndesc la cazul lui mă înfior, cu toate că mulţi ar putea să considere că, depărtîndu-se puţin, stînd în străinătate, a putut să-şi ocrotească viaţa să scape de „salamul de soia" al epocii şi să-şi domolească amarul. Dimpotrivă. Iată în cazul dramaturgului naţional calitatea de martor asumată la o cotă foarte înaltă. Teatrul lui dă mărturie nu numai asupra epocii lui. Un teatru de anvergură e un teatru care rezistă în timp şi mărturiseşte în permanenţă asupra unei vulnerabilităţi continue care nu se termină cu momentul Richard III, cu Trahanache, cu cei din epocă. Desigur că în clipa cînd încerci să scrii musai teatru atemporal rişti să ratezi atemporalitatea. Nici Caragiale, nici Shakespeare n-au dorit să fie atemporali. Din păcate, teatrul care se scrie azi trece destul de razant de zona conflictelor explozive din societatea românească, singura zonă care finalmente ar putea să intereseze peste zece sau peste o sută de ani.

■ Vorbeaţl de singurătatea lui Caragiale într-un spaţiu al exilului. Credeţi că teatrul poate media între singurătatea unui individ şi realitatea polifonică, o polifonie care ascunde şi lucruri dizarmonlce?

☐ Normal aşa ar fi. Şi, probabil, şi reuşeşte în mare parte. Şi totuşi, competenţa acestei medieri o are Biserica. Liturghia însăşi are elemente spectaculare cu o mare putere emoţională. Modul în care încearcă artele, cultura să se subtituie cultului creează o impostură a cărei consecinţă e că nimeni nu se prea mîntuie. E adevărat, că singurul reazim spiritual ce-i mai rămîne unei lumi necredincioase e faptul cultural. Pînă în '89 publicul avea senzaţia că la teatru adevărul poate fi strecurat subversiv, pe sub uşă. Christos o spune: „Adevărul vă va face liberi". Contactul cu Adevărul oferă senzaţia autentică de libertate, cea după care fiecare aleargă besmetic toată viaţa şi pe care încearcă să şi-o dobîndească în toate felurile, fie printr-o iubire mare, fie prin carieră, ş.a.m.d., tot timpul însă ratezi. Lumea a depăşit momentul anterior al sugestiei şi parabolei. Acum Adevărul se cere rostit altfel. Vă dau un exemplu. Cu toate că **Naţionalul** se află într-o piaţă scăldată în sînge tînăr, repertoriul nu-i justifică locul. Şi asta chiar sub direcţia atît de promiţătoare a lui Andrei Şerban. Am fost printre primii care au îmbrăţişat cu multă căldură venirea lui aici; ba, mai mult, în presă am comparat fervoarea care-i cuprinsese pe actorii şi înviorarea vieţii lăuntrice a teatrului cu o înviere, iar pe Andrei Şerban, cu un Parsifal „postrevoluţionar"! Apoi a urmat dezamăgirea. De altfel, în epocă i-am scris o scrisoare unde am încercat să-l avertizez...

■ Totuşi, totul a început sub auspiciile Trilogiei... **– un drum de la întuneric la lumină.**

☐ A aprins lumînarea şi a suflat în ea pe urmă. **Trilogia** a însemnat foarte mult pentru „căpătarea tonului" – cum ar zice Nichita. Însă repertoriul ulterior a căzut în frivolitate. Accentele şi conotaţiile **Trilogiei** nu le-au mai provocat nici o piesă. Trilogia a fost singura care a rimat cu masacrul din faţa teatrului. Cînd mă exprim atît de critic, nu socotesc profesionalismul incontestabil al regizorilor şi al actorilor. Dar în clipa cînd un om sau un popor trece printr-o mare încercare, nu mai poţi să-l ispiteşti cu lucruri care sînt sub încercarea prin care a trecut. Din interiorul Naţionalului, în chip nevăzut se putea pălmui conjunctura istorică atît de ostilă creaţiei şi bunului-simţ. Ocazia n-a fost însă folosită. Ştiţi ce ar fi trebuit să fie Naţionalul sub Andrei Şerban? Ar fi trebuit să aibă rolul acelui teatru subversiv pe care-l tocmeşte Hamlet ca să îi pună uzurpatorului oglinda în faţă. Am crezut – că Andrei Şerban o să aibă viclenia lui Hamlet; nu numaidecît ca să se răzbune, ci ca să-l culpabilizeze pe rege. Iată ce ar fi însemnat în teatru un act mărturisitor.

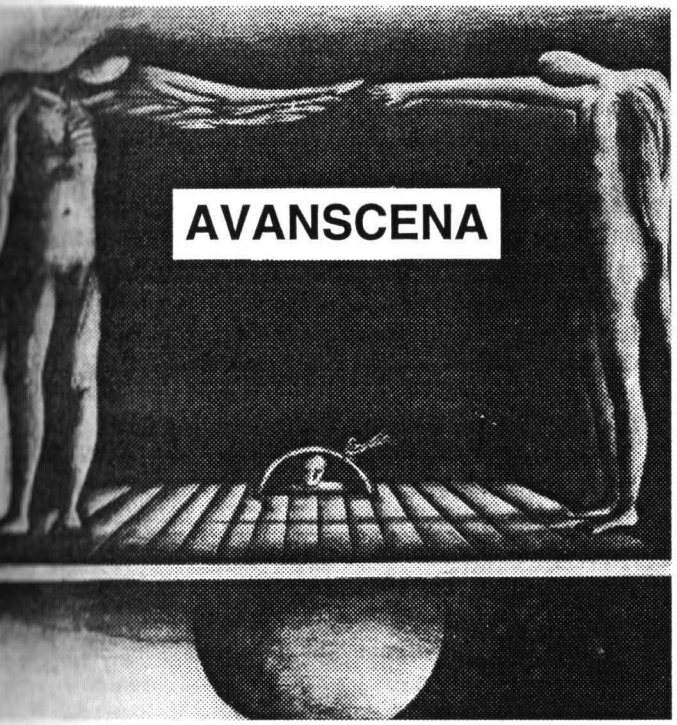
■ Aţi spus că teatrul nu este mediul cel mai bun în care se resoarbe singurătatea omului, că ar fi o impostură faţă de religie. Totuşi magia unei revelaţii estetice nu se poate întîlni cu trăirea mistică?

☐ N-au cum să se întîlnească, pentru că sînt la niveluri diferite. Un sfînt nu mai merge la teatru, nu pentru că nu se cuvine, ci pentru că nu-l mai interesează. În clipa cînd descoperi scrierea teologică şi profunzimile contemplaţiei dumnezeieşti, Hugo şi chiar Shakespeare, fără să-şi piardă cîtuşi de puţin din valoare, nu-ţi mai pot stîrni interesul. Este bine să nu uităm că există diverse paliere spirituale. A face zeiţă din cultură e una din enormele gafe moderne care duc la substituiri extrem de nocive. Intervalul dintre tine şi celălalt îl asigură în primul rînd credinţa. Faptul cultural se adaugă şi el, dar e o diferenţă uriaşă de putere, de eficienţă.

■ Unul din noile spectacole bucureştene, Antigona, **în regia lui Tocilescu, naşte o emoţie specială pe ultima replică: „Vino să ne mîntuieşti". Nu credeţi că teatrul poate deschide un drum pentru cei a căror căutare nu se împlineşte?**

☐ Ba da. Şi asta a şi făcut cultura. Repet, numai o cultură a cărei forţă îşi extrage seva din tematica revelaţiei creştine, se desmărgineşte sporind în adevăr. Acesta e cazul real al marilor valori. În acest sens, se poate lesne observa, chiar socoti!, dacă există autori dramatici de geniu, cu excepţia celor antici, care să ignore tema creştină sau reflexul acesteia în spiritualitatea europeană.

ADINA BARDAŞ



DUMITRU SOLOMON

DE MERS ÎN PUSTIU

Pustiu. Adică deşert. Nisip şi soare. Un soare ponderal, ce pare să apese cu miliarde de tone de minereuri topite şi gaze incandescente asupra aerului, făcîndu-l una cu pămîntul. Nu tu pic de umbră, nu tu un vînticel, acolo, nu tu viaţă. Sfîrşitul lumii. Sau începutul ei. Îşi fac apariţia două siluete, strivite parcă între soare şi nisip. Sînt doi bărbaţi pe care, necunoscîndu-i, îi vom numi A şi B. Sînt topiţi de căldură şi frînţi de oboseală.

A: Domnule, bunicul meu avea o vorbă: cînd nu mai poţi, mai bine te opreşti.

B: Inteligentă vorbă! Bunicu-meu era un om simplu. Cînd nu mai puteam, mă pocnea şi gata.

A: E un procedeu empiric.

B: Imperic.

A: Empiric.

B: Imperic. Bunicul meu trăia sub imperiul faptelor.

A: Factologia comportă riscuri.

B: Ce riscuri?

A: Să pierzi din vedere generalul. Te laşi copleşit de particular, de concret, de factologie şi toate chestiile astea se întorc împotriva ta ca un bomfaier.

B: Bomfaier?

A: Nu bomfaier se numeşte instrumentul acela de-l arunci şi vine singur înapoi?

B: Ba bumerang.

A: Mă rog, respect toate punctele de vedere.

B: Acesta nu-i un punct de vedere. E un **fapt.**

A *(oarecare satisfacţie vanitoasă):* Sigur, ne întoarcem la factologie. Nu aveţi nimic de spus?

B: Mi-e cald.

A *(cu înţelegere):* E şi acesta un punct de vedere.

B: Ba şi acesta e un **fapt.**

A: Dumneavoastră, iertaţi-mă, sînteţi obsedat de fapte.

B: Iar dumneavoastră, de puncte de vedere.

A: Respectarea tuturor punctelor de vedere nu este o obsesie, scuzaţi-mă. Este un semn al libertăţii, al pluralismului.

B: E foarte cald, îngrozitor de cald! Cît mai avem de mers?

A: După unii, ar fi de mers mult. După alţii, am putea ajunge mai repede.

B: Ăştia par mai interesanţi.

A: Care ăştia?

B: Care au spus că putem ajunge mai repede.

A: Au spus?! Au **scris,** domnule!

B: Cu atît mai mult. Scripta manent.

A: Sînteţi latin?

B: Nu, modern. E foarte cald, fioros de cald, şi mă tem că o să ni se termine şi apa.

A: În fond, ce e libertatea? Un scriitor spunea că e dreptul de a spune oamenilor ceea ce ei nu vor să audă. Ei bine, şi mie mi-e groaznic de cald, iar pustiul ăsta pe care-l traversăm e cu totul deprimant.

B: Ne confruntăm cu nenumărate probleme: căldura, deşertul, lipsa de mîncare, lipsa de apă, oboseala, absenţa unui ţel precis conturat, absenţa unui program clar, coerent, riguros.

A: Tăceţi ce tăceţi, dar cînd luaţi cuvîntul aveţi un mod teoretic de a aborda chestiunea. Ne pierdem în abstracţiuni.

B: Ba o să ne pierdem în deşert.

A: E acelaşi lucru. În fond, de unde am pornit ştim. Încotro mergem, însă, nu ştim.

B: Ştim că deţineţi o hartă.

A *(scoate din rucsac o hartă):* Sigur că deţin. Dar această hartă arată America, Asia, Australia, Europa, Africa... În mare.

B *(privind harta):* Da. Foarte în mare... Apropo, aş face o baie.

A: Apropo de ce?

B *(cu ochii pe hartă):* De mare. Culoarea albastră predomină, după cum vedeţi. Asta înseamnă oceanul planetar... adică apă.

A: Aveţi un mod ciudat de a abate discuţia de la problemele esenţiale. Noi vorbim despre ţel, iar dumneavoastră vorbiţi despre apă.

B: Nu e ciudat, e normal.

A: Cînd cineva se străduieşte să formuleze un program amplu şi coerent, altcineva vorbeşte despre mîncare şi apă şi căldură.

B: E insuportabil de cald. Să recapitulăm. Prin urmare, am plecat dintr-o oază.

A: De ce?

B: Fiindcă apa şi mîncarea s-au isprăvit.

A: De data asta v-aţi exprimat scurt şi clar. Ceea ce admir eu în procesul comunicării, vizavi de ceva sau de altceva, este modul scurt, concis, consistent şi esenţial de expresie, precum şi claritatea, limpezimea, fluenţa, cursivitatea şi fluiditatea exprimării. Există oameni, domnilor, care se exprimă atît de pedant, de stufos, de contorsionat şi de distorsionat, încît comunicarea se blochează, se obturează şi apar, firește, incongruenţe.

B: Îmi permiteţi să vorbesc şi eu?

A: Sînt cel mai fericit om cînd sînt contrazis de cineva. Simţul meu democratic...

B: Dar nu vă contrazic deloc. Vream doar să continui. Aşadar, am pornit dintr-o oază care a fost de curînd invadată de deşert, cu scopul de a găsi o altă oază. Spun asta nu atît pentru dumneavoastră, care cunoaşteţi problema, cît pentru ceilalţi *(gest spre public),* care, pe bună dreptate, se pot întreba plictisiţi: ce dracu, scuzaţi, caută ăştia în pustiu şi ce vină avem noi, adică ei?

A: Perfect. Şi această oază s-ar afla... unde?

B: Habar n-am. Dar ea există, trebuie să existe.

A: Mergem de cîteva zile. Şi n-am dat de nici o oază.

B: N-am dat încă.

A: Perfect. Adică ce perfect? Şi o să mai mergem cît?

B: Moise şi-a purtat poporul patruzeci de ani în deşert. Şi au ajuns.

A: Domnule, dumneavoastră propuneţi modele străine. Chiar foarte străine.

B: Nu înţeleg.

A: Modelul propus de dumneavoastră e un model evreiesc. Ca atare, discutabil. Adică negativ.

B: Negativ sau discutabil?

A: Negativ sută la sută.

B: Dar e un model biblic.

A: Şi Biblia cine a elaborat-o? Nu iudeomasonii?

B: Ce legătura au masonii?

A: Masonii au legături peste tot.

B: Şi dumneavoastră ce propuneţi?

A: Un model al nostru. M-am săturat de împrumuturi şi copii. Ne trebuie o soluţie proprie.

B: În ce constă ea?

A: Am să încerc să fiu cît mai clar şi mai explicit, ca să priceapă şi proştii.

B: La cine vă referiţi?

A: La proşti.

B *(liniştit):* Credeam că faceţi vreo aluzie...

A: Nici vorbă. Am spus-o direct.

B: Dacă nu e o aluzie, e bine.

A: Ne-am săturat de texte aluzive, metaforice, metaliterare, metafizice sau metabolice. Am luptat pentru a spune adevărul în mod direct, de la obraz, fără menajamente şi fără metafore sau parabole. Acum, cînd am cîştigat cu sacrificii acest drept, nu văd de ce ne-am întoarce la întunericul metaforei.

B: Ca să fiu sincer, dacă e să mă înjure cineva, prefer să mă înjure metaforic şi nu direct.

A: Sigur, e un punct de vedere. Eu, dacă îmi cereţi părerea, prefer să înjur direct. Metafora mă oboseşte.

B: Şi ce propuneţi, domnule?

A: Să ne exprimăm direct.

B: Nu, ce propuneţi să facem de-acum încolo?

A: V-am spus: să ne exprimăm direct.

B: Bine, bine. După cum vedeţi, însă, ne aflăm într-un pustiu, alimentele s-au epuizat, apa începe să dea în clocot, la orizont nu se vede nimic, adică se vede nimic, respectiv deşert, cît cuprinde... Ce-i de făcut?

A: Bunicul meu, în situaţii de astea, avea obiceiul să spună: dacă nu mai ai nimic de făcut, odihneşte-te.

B: Şi după ce ne odihnim?

A: Pornim în continuare spre nord.

B: De ce spre nord?

A: Se ştie că nordul e mai dezvoltat. E o regulă. Nordul Americii faţă de sudul Americii, de unde şi Războiul de Secesiune. Nordul Europei faţă de sudul Europei, de unde şi imigranţii, nordul Italiei faţă de sudul Italiei, de unde şi Mafia...

B *(întrerupe):* Nordul Coreei faţă de sudul Coreei...

A: Aici e invers.

B: Păi nu spuneaţi că e o regulă?

A: Dar ce, coreenii ăia respectă vreo regulă?

B: Mergem de şase zile şi cinci nopţi prin deşert...

A: Daţi-mi voie să vă corectez: de cinci zile şi şase nopţi.

B: După calculul meu...

A: E un punct de vedere...

B: E un calcul, domnule, nu un punct de vedere.

A: Un punct de vedere bazat pe un calcul.

B: Dacă totuşi calculul este exact, nu mai încap punctele de vedere diferite.

A: Tocmai. Nu văd de ce insistaţi asupra punctului dumneavoastră de vedere.

B: Insist asupra calculului.

A: Şi asta reprezintă un punct de vedere. Din moment ce calculul arată cinci zile şi şase nopţi, orice interpretare capătă o tentă politică.

B *(se enervează):* Dar calculul arată şase zile şi cinci nopţi.

A *(calm):* Vedeţi că politizaţi?

B: Fie, domnule, să rămînă cum vreţi dumneavoastră.

A: Ştiţi că sînt împotriva compromisurilor.

B: De unde să ştiu?

A: Din parabola cu metafora.
B *(perplex):* Da?!
A *(categoric):* Exact.
B: Bine, atunci rămîn la calculul meu.
A: Adică la părerea dumneavoastră.
B: Cum doriţi.
A: Prin urmare, politizăm în continuare.
B: În cazul ăsta ce ar trebui să facem?
A: Să ne continuăm drumul.
B: Încotro?
A: Spre nord.
B: Şi dacă murim în pustiu, de sete, de foame, de căldură?
A: Dumneavoastră aveţi o viziune catastrofică asupra prezentului şi viitorului. Se impune mai mult optimism!
B: Cine impune?
A: Conştiinţa.
B: A cui?
A: A noastră.
B: Consideraţi că noi doi avem o conştiinţă comună?
A: Dumneavoastră pretindeţi că fiecare ar trebui sau ar putea să aibă o conştiinţă proprie? O Europă comună presupune o conştiinţă comună.
B: Îmi permit să vă amintesc că, deşi ne îndreptăm spre nord, nu sîntem încă în Europa, ci în plin pustiu.
A: Cu atît mai mult se impune o conştiinţa comună. Cînd au năvălit tuaregii, cine ne-a salvat?
B: Cine?
A: Conştiinţa comună, bineînţeles.
B: Conştiinţa comună a tuaregilor. Noi i-am bătut, iar ei au rămas pe loc şi s-au însurat cu femeile noastre, şi am făcut o comunitate mai mare.
A: Şi mai puternică. La urma urmei, de unde ştiţi că nu sînteţi şi dumneavoastră pe jumătate tuareg? Dar cînd ne-au invadat beduinii, cine ne-a salvat?
B: Cine?
A: Conştiinţa co...
B: Ba banii.
A: Babanii?!
B: Ba, pauză, banii. Ne-au învins. Ne-au luat banii şi s-au dus mai departe. Poate sînteţi şi dumneavoastră pe jumătate beduin...
A: Eu sînt curat ca lacrima. Iar dumneavoastră sînteţi defetist. Oameni ca dumneavoastră ne-au dus la dezastru.
B: Dar ce-am făcut, domnule?
A: Obstrucţii, obstrucţii, mereu obstrucţii.
B: Bine, stau la locul meu. Dar care e locul meu?
A: Locul dumneavoastră e acela pe care-l vom găsi împreună. După ce vom ajunge.
B: Unde?
A: Acolo unde ne-am hotărît să ajungem.
B: Fie. Să lăsăm discuţiile şi să pornim mai departe.
A *(rîde):* Aşa, pur şi simplu? Dar ce, sîntem orbi, sîntem mecanisme, sîntem o turmă? Dacă aveţi obiecţii, să stăm să le analizăm.
B: Îmi retrag obiecţiile.
A: Vă temeţi de analiză?
B: Mă tem de un singur lucru.
A: Care?
B: Că o să discutăm, o să analizăm şi o să murim.
A *(zîmbeşte ironic):* Şi preferaţi să murim fără să analizăm? Cu alte cuvinte, să murim proşti?
B: Prefer să nu murim.
A: Am pornit un demers. Nu-l putem lăsa baltă.
B: O, ce bună ar fi o baltă aici! Cît de mică... Să ne scoatem hainele, să ne aruncăm în apă, să ne scăldăm, să ne răcorim, să ne stropim unul pe altul, să dăm jos de pe noi jegul...
A: Mă consideraţi un jegos?
B: Ferească Dumnezeu!
A: Aţi vorbit de jeg.
B: Dar nu trebuie să vă împiedicaţi de un cuvînt. Sînt de acord să ne continuăm demersul. Am demers ce-am demers pînă aici, să demergem mai departe şi ce-o fi o fi.
A *(priveşte în zare):* Domnule, dumneavoastră vedeţi ce văd eu?
B: Ce vedeţi?
A: Văd apă! Văd case! Văd pomi! Văd catedrale! Formidabil! Sîntem aproape de ţintă! Priviţi, priviţi şi dumneavoastră. În direcţia aia... Spre nord. Cît mai spre nord.
B *(priveşte):* Nu văd nimic.
A: Dacă vă uitaţi spre nord-est... Priviţi în direcţia în care vă arăt eu. Acum vedeţi?
B *(priveşte):* Vă rog să mă iertaţi, nu văd absolut nimic.
A: Imposibil!
B: Posibil, dar dacă nu văd...
A: Sînteţi miop?
B: Dimpotrivă.
A: A, prin urmare, nu vedeţi la distanţă.
B: Ba văd. Am şi permis de şofer.
A: Va să zică, vedeţi.
B: Văd.
A: Vedeţi şi turnul de televiziune?
B: Nu.
A: Asta-i bună! Păi e cel mai înalt.
B: Îmi cer scuze, dar...
A: Cum adică, nu vedeţi turnul de televiziune?
B *(vinovat):* Nu văd nimic.
A *(dezamăgit):* Spuneaţi că aveţi carnet de şofer.
B *(îl scoate din buzunar):* Iată-l, dacă nu mă credeţi.
A: Vă cred. Constat însă că dumneavoastră nu mă credeţi.
B: De ce să nu vă cred?
A: Fiindcă s-a insinuat între oameni suspiciunea şi neîncrederea. Trebuie să le depăşim. Acum vedeţi?
B: *(face toate eforturile):* Din păcate, nu.
A: Mă surprinde.
B: Şi pe mine, dar vă rog să ţineţi seama că sînt foarte bine intenţionat.
A: Bunicul meu spunea că cu bune intenţii sînt pavate toate străzile.
B: Spre iad?
A: Care iad?
B: Bunicul dumneavoastră a călătorit şi el în pustiu?

A: Nu, că era bătrîn.
B: Tot timpul?
A: Da.
B: Bătrîn, dar înţelept.
A: Aş! Mai spunea şi prostii.
B: Nefiind în cunoştinţă de cauză, nu-mi permit să vă contrazic.
A: Contradicţia e totuşi motorul progresului.
B: Asta a zis-o tot el?
A: Altcineva. Nu-mi amintesc cine. Ei, ce facem? Pornim?
B: Încotro?
A: Spre oraşul acela.
B: Pe care-l vedeţi dumneavoastră.
A: Da.
B: Numai dumneavoastră.
A: Trebuie să deduc cumva că dumneavoastră, dacă nu vedeţi, nu mergeţi?
B: Ba merg, dar ar fi trebuit să văd şi eu...
A: Cuvîntul meu de onoare nu vă este de ajuns?
B: Ba da, ba da! Sînteţi un om de onoare.
A: Aşadar, mă cunoaşteţi bine.
B: Nu chiar atît de bine. Eu urmez îndemnul socratic: cunoaşte-te pe tine însuţi. Abia după aceea mă ocup de cunoaşterea celorlalţi.
A: Iar ne pierdem în abstracţiuni. Mai bine s-o luăm din loc.
B: S-o luăm, dar...
A: Dar ce?
B: Aţi auzit de Fata Morgana?
A: Am auzit. Şi?
B: Şi aţi şi văzut?
A: Nu.
B: Pînă azi.
A: Nici azi.
B: Şi dacă turnul de televiziune, casele, copacii, apa sînt o Fata Morgana?
A: Mă acuzaţi?
B: Nu vă acuz. Vă întreb.
A: Sînteţi sceptic?
B: Realist.
A: Şi eu ce dracu sînt? Suprarealist?
B: Sînteţi, poate, sub impresia unui miraj.
A: Miraj e care va să zică ceva care face zgomot.
B: Ăla-i bruiaj.
A: Eu ştiam că bruiajul e o ciornă.
B: Aia-i bruion.
A: Puteam să jur că bruionul e un fel de cravată.
B: Vă referiţi, cred, la papion.
A: Exact. De ce mă zăpăciţi? În definitiv, nu vă pot obliga să mergeţi spre ceva care nu intră sub simţurile dumneavoastră. Ceea ce nu vedeţi, nu auziţi, nu pipăiţi – nu există. Dumnezeu...
B: Era vorba de un turn de televiziune.
A: Chiar şi televiziunea. Pînă s-o vedeţi dumneavoastră n-a existat?
B: Nici de televiziune n-a fost vorba, ci de un turn.
A: Dacă există turn, există şi televiziune. Sau viceversa. Nu credeţi în televiziune? Consideraţi şi dumneavoastră că televiziunea manipulează?
B *(agasat şi hotărît):* Da, domnule!
A: Bineînţeles că manipulează! Ăsta e scopul ei. De aceea a fost creată.
B: Mi-e cald! Mi-e sete!
A: Şi mie mi-e cald şi mi-e sete, dar nu distonez discuţia.
B: Nu distonaţi?
A: Adică nu abat discuţia.
B: A, nu deturnaţi...
A: Ce să deturnez, că n-am împrumutat nimic de la dumneavoastră.
B: În cazul ăsta aţi fi returnat.
A *(ironic):* Şi banii se returnează? Ştiam că numai o societate, o orînduire, un regim politic. Cînd îl schimbi radical.
B: Aia presupun că e **revoluţionare**.
A *(zîmbet superior):* Şi inversul revoluţionării? Doar n-o să-i spuneţi rerevoluţionare.
B *(pe gînduri):* Nu, n-o să-i spun.
A *(sigur pe sine):* Vedeţi că am dreptate?
B: E un punct de vedere.
A: Respect punctul dumneavoastră de vedere şi vă rog să respectaţi şi dumneavoastră punctul meu de vedere.
B: Vă referiţi la turnul de televiziune?
A: La punctul de vedere.
B: La punctul de vedere asupra turnului de televiziune?
A: Tot nu-l vedeţi?
B *(priveşte):* Tot. Dar dumneavoastră tot îl vedeţi?
A *(priveşte):* Tot. Pornim?
B *(calm):* Eu pornesc înapoi.
A *(uluit):* Cum aşa?
B: Aşa. Măcar **există**.
A *(revoltat):* Asta e **restauraţie**!
B: Mai precis, **întoarcere**.
A *(decis):* Nu! Pentru nimic în lume!
B: Domnule, să ne respectăm **reciproc** punctele de vedere.
A: Nu, asta e balotaj, vreau să spun chiuretaj... Adică nu, boicot... De fapt, sabotaj.
B: Numiţi-l cum vreţi. Am plecat.
A *(se propteşte în faţa lui):* Nu veţi pleca! Mă opun categoric! *(B încearcă să-l ocolească. A îl ţine de mînă. B se smulge şi scapă. A îl urmează şi-l apucă din nou. Busculadă. A pune piedici. B îl pocneşte cu pumnul în stomac. În acest timp, se schimbă invective şi nterjecţii.)* N-o să mergeţi unde vreţi!
B: Fiecare e liber să meargă unde vrea!
A: Liber, pe dracu'!
B: Mă-njuraţi?
A: Sînteţi un retrograd!
B: Dumneavoastră, domnule, sînteţi un automistificat!
A: Mai bine decît mizerabil şi laş!
B: Aş! Mironosiţă!
A: Japiţă! *(Se apropie un necunoscut pe care, n-avem încotro, îl vom numi C.)*
C: Domnilor, ce se-ntîmplă! *(Cei doi se opresc din caft.)*
A: De unde aţi apărut?
C: Din pustiu.

A *(protocolar):* Îmi pare bine. Şi noi tot. Mergeam în căutarea unei oaze mai bune. Oaza noastră s-a cam terminat. *(Privire semnificativă spre B.)*

C: Şi eu caut o oază mai bună.

A: Vă invit să mergeţi cu mine. Dacă nu sînteţi laş. Am conceput un demers, fiindcă e de mers mult. Aşa că propun să demergem împreună.

C: Dumneavoastră încotro mergeţi? Vreau să spun, demergeţi.

A: Spre nord.

C *(rîde în hohote):* Colosal! *(Şi iar rîde.)*

A *(contrariat):* De ce rîdeţi, domnule?

B: Chiar, de ce?

C: Dinspre nord vin eu.

A: De ce?

C: Fiindcă acolo e pustiu. *(B rîde.)*

A *(şocat):* Cum adică pustiu?

C: Adică deşert.

B: Adică nu e nimic, nimic? *(Rîde.)*

C: Absolut nimic.

A *(iritat):* Şi încotro, mă rog, mergeaţi dumneavoastră dacă în nord nu e nimic?

C: Spre sud. *(A rîde, e drept, cam forţat.)* Pricep. Şi în sud e nimic.

A: Sînteţi un om inteligent. Aţi perceput de prima oară.

B: Dumnealui a priceput. Dumneavoastră însă...

A: A perceput, fiindcă a conceptualizat.

B: Mă rog, unii nu sînt chiar atît de nepercepuţi.

A *(către C):* Dumneavoastră, domnule, sper că vedeţi turnul acela de televiziune.

C *(se uită):* Nu.

A: Dar copacii, casele, apa, oraşul?

C: Nu văd nimic.

A: E un punct de vedere.

B: Două.

A: Unul.

B: Două, că şi eu am acelaşi punct de vedere.

A *(dispreţ):* Acelaşi cu al dumnealui? Doi oameni nu pot avea un singur punct de vedere. Intervine un proces de departajare sau de ubicuitate, nepercepuţilor!

C: De ce ne faceţi nepercepuţi, domnule?

B: Asta mă întrebam şi eu.

C: Dacă în nord e pustiu şi în sud e tot pustiu...

B *(continuă):* E limpede că e la fel de pustiu şi în est şi în vest.

C *(în panică):* Şi atunci, ce-i de făcut? *(Toată lumea devine din ce în ce mai iritată.)*

A: Se creează o emblemă.

B *(agresiv):* Vreţi să spuneţi dilemă.

A: Aia e la matematică. Dilema lui Pitagora!

C: Teorema lui Pitagora!

A *(încrîncenat):* Ba teoremă este... sînt... cele două puncte pe care le pun nemţii pe u!

C *(la fel):* Aia-i tremă!

A: Ba tramă!

B: Se spune dramă, nu tramă!

A: Dacă vreţi să ştiţi, nu e greşit nici tramă.

C: Nu-i adevărat! Nu-i adevărat! Nu există tramă!

A *(lui C):* Dumneavoastră sînteţi nebun?

C *(simplu):* Da. De o săptămînă de cînd merg prin pustiu, mă bate soarele drept în creştet.

A: Şi noi mergem de şase zile şi cinci nopţi. Tot cu soarele în creştet.

C *(plînge):* Şi ce-o să mă fac? Rămîn în pustiu?

A: Datoria noastră e să ne continuăm demersul.

C: Unde?

A: În deşert, firește.

C: O să pierim ca nişte proşti.

A: Pe mine să nu mă faceţi prost! Proşti sînt aceia care nu văd ceea ce se vede!

B: Ba aceia care văd ceea ce nu se vede!

A *(cu o furie disperată):* Nu aveţi decît să rămîneţi aici, imbecililor! Aici or să vă putrezească oasele! Eu mă duc! Văd oraşul, văd apa, văd pomii, văd turnul de televiziune! Înainte, spre turnul de televiziune! *(Pleacă.)*

B: Mirajul televiziunii... Au să-l mănînce hienele... Dar noi... ce facem?

C: O să ne continuăm drumul.

B *(îl priveşte bănuitor):* Încotro?

C: Spre sud.

B: Glumiţi?

C: N-am simţul umorului nici cît un fir de nisip.

B: Doar v-am spus că în sud e pustiu.

C: Şi eu v-am spus că sînt nebun.

B: Nu veţi găsi nimic acolo.

C *(priveşte spre... sud):* Dar apa aceea?... Dar copacii? Dar...

B *(îngrozit):* Turnul de televiziune.

C *(încîntat):* Da! Îl vedeţi şi dumneavoastră?

B *(trist):* Nu, nu-l văd. Nu există nici un turn de televiziune.

C *(în transă):* Ba da, domnule! Îl văd! Îl văd! *(Porneşte ca hipnotizat în direcţia turnului.)* Îl văd!

B: Nu vă amăgiţi! Nu există turnuri de televiziune în pustiu! Opriţi-vă. *(Cu amărăciune.)* Magnetismul televiziunii... *(Priveşte dezolat în jur.)* Aşadar, pustiu peste tot... nici o scăpare... aici voi pieri... ars de soare şi de sete... absurd!... Absurd!... Cel mai scurt drum între două puncte e linia... dar cele două puncte nu există... *(Lacrimi.)* O, Doamne, sînt în mîinile tale... Oare nu există o ieşire? Oare nu există un capăt al pustiului? Singur în imensitatea asta de nisip... O, Doamne, nu mă poţi abandona! Sînt creaţia ta! Dacă există, fă o minune! *(Se vede apărînd în zare un turn de televiziune, ca un abur. După cîteva clipe de încremenire, B strigă.)* Îţi mulţumesc, Doamne! Minunea s-a înfăptuit! Îl văd! Îl văd! *(Porneşte somnambulic spre turnul de televiziune, cu braţele desfăcute, ca pentru a îmbrăţişa iluzia.)*

SFÎRŞIT

Manifestări teatrale de importanţă naţională şi internaţională în anul 1994 sprijinite de Ministerul Culturii

Teatrul Naţional Tîrgu Mureş
A doua Întîlnire Europeană a Şcolilor de Teatru – Tîrgu Mureş (sub patronaj ITI)
Perioada: 16–24 aprilie

Teatrul „Maria Filotti" Brăila
Festival Teatral „Danubiu", ediţia I – Brăila
Perioada: 23 aprilie – 2 mai

Teatrul de Nord Satu Mare
Festivalul internaţional „Teatru – imagine" – Satu Mare
Perioada: 9 – 15 mai

Teatrul Tineretului Piatra–Neamţ
Festivalul internaţional de teatru „O lume pentru toţi, o lume pentru fiecare" – Piatra–Neamţ

Teatrul Bacovia Bacău
Gala naţională a recitalurilor dramatice – Bacău
Perioada: 24 – 28 mai

Centrul de Cultură şi Artă „G. Apostu" Bacău
Reuniunea naţională a criticilor de teatru – Bacău
Perioada: 25–26 mai

Teatrul „Toma Caragiu" Ploieşti
Zilele teatrului „Toma Caragiu" – Aniversarea a 45 de ani de la înfiinţarea teatrului din Ploieşti
Perioada: 26–30 mai

Teatrul de păpuşi Constanţa
Săptămîna teatrelor de păpuşi, ediţia a XIV-a (manifestare internaţională) – Constanţa
Perioada: 30 mai – 5 iunie

Teatrul de păpuşi „Vasilache" Botoşani
Gala internaţională a recitalurilor păpuşăreşti – Botoşani
Perioada: 6–10 iunie

Teatrul Dramatic Braşov
Festivalul internaţional de teatru contemporan – Braşov
Perioada: 7–16 iunie

Teatrul „Ţăndărică" Bucureşti
Festivalul internaţional al teatrelor de păpuşi şi marionete – Bucureşti
Perioada: iunie

Ministerul Tineretului şi Sportului şi Ministerul Culturii
Gala tinerilor actori – Costineşti
Perioada: iunie / iulie

Teatrul de păpuşi Sibiu
Tabăra internaţională de pantomimă, actorie, acrobaţie şi jonglerie – Sibiu
Perioada: 1–15 iulie

Teatrul Evreiesc de Stat
Festivalul itinerant „Teatru fără frontiere" – Bucureşti
Perioada: august

Teatrul Dramatic Constanţa
Săptămîna teatrului antic – Constanţa (festival internaţional)
Perioada: august

Teatrul „Mihai Eminescu" Botoşani
Festivalul naţional „Teatrul clasic în pragul mileniului trei" Botoşani
Perioada: 19–26 septembrie

Theatrum Mundi
Săptămîna „Eugen Lovinescu" (la Bucureşti şi Paris)
Perioada: septembrie

Teatrul Dramatic Galaţi
Gala internaţională a comediei – Galaţi
Perioada: 27 septembrie – 3 octombrie

Teatrul Naţional „V. Alecsandri" Iaşi
Festival internaţional al inovaţiei regizorale pe textele autorilor clasici – Iaşi
Perioada: 15–20 octombrie

Inspectoratul de Cultură Buzău şi Asociaţia Umoriştilor Români
Festivalul de teatru comic scurt „Ion Băieşu" – Buzău
Perioada: 20-23 octombrie

Teatrul Naţional Craiova
Festivalul internaţional Shakespeare – Craiova
Perioada: octombrie

Complexul Cultural ARCUS Sf. Gheorghe
Colocviul „Influenţe şi rezonanţe shakespeareene în dramaturgia românească, maghiară şi germană din ţara noastră"
Perioada: 5–6 noiembrie

Teatrul Naţional Cluj–Napoca
Săptămîna teatrelor naţionale, Aniversarea a 75 de ani de la înfiinţarea Teatrului Naţional Cluj
Perioada: 1–7 decembrie

Teatrul de Marionete din Arad
Festivalul internaţional „Euromarionete" – Arad
Perioada: 1–5 decembrie

Teatrul Mic Bucureşti
Festivalul European al teatrelor mici şi foarte mici – Bucureşti
Perioada: noiembrie / decembrie

publicitate

DIALOG

MIRCEA RUSU: „Nu ştiu ce înseamnă fericirea“

Născut în zodia Racului, la Braşov, Mircea Rusu a absolvit I.A.T.C. în anul 1986. la clasa prof. Ion Cojar, asistent Gelu Colceag. Rolul de absolvire a fost Mackie-Şiş din ***Opera de trei parale*** *de B.Brecht, în regia lui Ion Cojar.*

A fost repartizat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, unde a jucat în spectacolele ***Troilus şi Cresida*** *de W. Shakespeare, regia Ştefan Iordănescu,* ***Patima roşie*** *de M. Sorbul, regia Nicolae Scarlat,* ***Omul nu-i supus maşinii*** *de Tudor Popescu, regia Ştefan Iordănescu.*

În 1990, prin concursul iniţiat de Andrei Şerban, a devenit actor al Teatrului Naţional din Bucureşti, unde a fost distribuit în ***Trilogia antică, Cine are nevoie de teatru, Noaptea regilor, Livada de vişini*** *(regia, Andrei Şerban),* ***Domnişoara Julie*** *(regia, Şt. Iordănescu).* ***Păsările*** *(regia, Niki Wolcz),* ***Ghetou*** *(regia, V.I. Frunză).*

A jucat în spectacolele TV ***Oglindă*** *de Dumitru Solomon (regia, Silviu Jicman),* ***Examen de diplomă*** *de C. Banu (regia, Dan Puican).*

A fost distribuit de Sergiu Nicolaescu în filmul ***Oglinda.***

Joacă în serialul TV ***Inelul cu briliant,*** *scenariu de Ştefan Radoff după romanul* ***Amîndoi*** *de Rebreanu.*

Prin evoluţia sa artistică, marcată de izbînzi, Mircea Rusu a dăruit scenei româneşti o personalitate specială, complexă şi o voce limpede care, deja, ne-a spus atîtea...

L-am văzut cîntînd şi dansînd. L-am văzut în roluri de fină introspecţie psihologică. L-am văzut interpretîndu-l pe Iason. L-am văzut grăbindu-se spre repetiţii şi copleşit de aplauze.

Dincolo şi dincoace de orice, el este Actorul. L-am întîlnit pe Mircea Rusu la Teatrul Naţional, într-o zi înfrigurată de toamnă. Între două repetiţii, mi-a răspuns, alegîndu-şi, dintre gînduri obosite, sinceritatea.

■ **Ce a generat prima ta apropiere de lumea teatrului?**

□ Gustul pentru teatru mi l-a dezvoltat mama, în copilărie, ajutîndu-mă să devin un bun spectator. Apoi, pe la 17 ani, la Braşov, am jucat pentru prima dată în piesa ***Adolescentul*** de Horia Lovinescu. Deci, am vrut să fiu actor din copilărie, am înţeles că pot pe la 17 ani, dar, datorită unor întîmplări ciudate, unor conjuncturi aparte, mi-a fost amînată cu cîţiva ani opţiunea pentru Institut.

■ **Cu toate acestea, în 1982 ai intrat la Institut...**

□ Da, după munca de a mă convinge că pot deveni actor, în 1982, deşi au fost doar două locuri „la băieţi“, am intrat George Alexandru şi eu. Primul an l-am avut profesor pe Amza Pellea, iar următorii trei, pe Ion Cojar.

■ **Întîlnirea cu Amza Pellea a avut un impact aparte asupra evoluţiei tale ulterioare?**

□ Am fost absolut fascinat de personalitatea lui Amza ca om, ca artist şi ca profesor. De la Amza am avut bucuria de a înţelege, prin exemplul lui personal, ce important este să fii modest, fiind de fapt valoros. Eu, deocamdată, sînt modest. Amza a murit pe 12 decembrie 1983 şi spun acum, în paranteză, că sper într-o comemorare pe măsura grandorii lui.

■ **Deci, ai absolvit la clasa prof. Ion Cojar...**

□ Pe care îl consider un profesor absolut deosebit, unul dintre cei mai mari profesori din Europa.

■ **Ce ne poţi spune despre întîlnirea cu Andrei Şerban?**

□ Datorită faptului că părinţii mei ascultau „Europa liberă“, am auzit de Andrei Şerban încă din anii '70. Ştiam că este un mare artist român, autoexilat în S.U.A. Cînd a fost anunţat concursul, m-am prezentat cu mare emoţie, cu credinţa că-mi poate schimba destinul artistic. Spre marea mea bucurie, aşa a şi fost, deoarece am jucat în absolut toate spectacolele montate de Andrei Şerban. Pînă acum.

■ **Ce relaţie se stabileşte între Mircea Rusu şi personajele pe care le interpretează?**

□ Mă pot transpune în alt caracter, dat nu pot „umbla“ la mîniile şi bucuriile mele. Sînt eu, cu aceiaşi ochi, cu acelaşi glas... Singurul lucru care nu-mi aparţine sînt situaţiile în care este pus personajul pe care-l interpretez.

■ **Crezi că ai putea practica altă meserie?**

□ N-aş putea. Am fost student la Silvicultură, în Braşov, şi am renunţat.

■ **Te influenţează prezenţa criticilor în sală la premieră?**

□ Acum, într-o foarte mică măsură, dar mă influenţa foarte mult în vremea studenţiei. Mi-am dat seama între timp de subiectivismul unora dintre critici. Se pare că unii dintre ei nu iubesc actorii.

■ **Cum lucrezi la elaborarea unui personaj?**

□ Lucrurile sînt extrem de deosebite de la o piesă la alta, depind de regizor, de autor, de colegi. Nu vii cu planul de acasă. Bănuiesc că aşa sînt foarte mulţi actori, puţini fac rolul aşa cum vor ei, independent de ceea ce-i în jur.

■ **Ce-ţi place să faci cînd nu eşti pe scenă?**

□ Fac sport şi văd sport. Îmi rostuiesc timp, cu încăpăţînare, să joc tenis şi să văd emisiuni sportive.

■ **Ce părere ai despre condiţia actorului român, astăzi?**

□ Condiţia actorului român din vremurile acestea este nemeritată. Oficialităţile ne dau senzaţia, exact ca în vremea anterioară, că sîntem o „păturică“ socială tolerată şi mă gîndesc,

cînd spun asta, nu doar la salariile mizere. Te-ai gîndit vreodată de ce nu au făcut şi nu vor face actorii grevă? Pentru că oficialităţile ar rîde, iar ceilalţi oameni ar spune doar: „uite, săracii, şi ăştia mor de foame".

■ **Crezi că s-ar putea trăi fără teatru?**

☐ Din punctul de vedere al celor care sînt în fruntea ţării, cred că ei pot trăi fără teatru. Nu i-am prea văzut în ultimii trei ani. Petre Roman a fost zărit la teatru, după ce n-a mai fost prim-ministru. Cred că, în ochii celor de care vorbeam, sîntem şomeri ce aşteaptă cuminţi să li se dea ajutorul de şomaj.

■ **Întrevezi vreo soluţie pentru această stare de lucruri?**

☐ Singura soluţie ar fi să se depăşească complexul „Ceauşescu". El a vrut să distrugă cultura, acordîndu-i 0,33% din venitul naţional, iar acum „se încurajează" cultura, acordîndu-i-se 0,35%...

■ **Cum este atmosfera în Teatrul Naţional, privită din interior?**

☐ O spun cu toată convingerea şi fără teamă de ridicol: atmosfera în Teatrul Naţional este extraordinară. Am relaţii şi cu alte teatre din Bucureşti (şi nu numai), de aceea pot spune că în Teatrul Naţional atmosfera mi se pare mai curată. La atmosfera din teatru, însă, trebuie să ţii şi să participi. E uşor să înjuri sau să proslăveşti. Lingăi şi „critici" la adresa celorlalţi sînt pe toate drumurile. De aceea, e bine să păstrezi o anumită igienă, la care toţi trebuie să contribuim. Acest lucru, la Naţional, se întîmplă.

■ **Ce-ai face dacă într-o zi ai fi numit directorul Teatrului Naţional?**

☐ N-aş înţelege nimic. Aş fi stupefiat toată acea zi.

■ **Cărui sentiment îi acorzi cea mai mare preţuire?**

☐ Prieteniei. Am prieteni foarte buni, la Braşov; asta pentru că în Bucureşti sînt doar de trei ani.

■ **Care este cea mai mare dorinţă a ta?**

☐ Să înţeleg ce se întîmplă cu mine, cu naţia noastră amărîtă. Atunci cînd această naţie a avut posibilitatea să fie liberă şi înstărită, a ratat! Se pare că istoria nu e prea darnică. Dacă vom rata şi următoarea posibilitate de a ne fi bine, s-ar putea să fie ultima...

■ **Ce înţelegi prin succes? Cum înţelegi fericirea?**

☐ Nu pot să spun că am trăit încă această stare. Am fost doar în preajma ei. Şi nu ştiu ce înseamnă fericirea. De altfel, probabil din frică de egocentrism, nu prea vorbesc despre mine.

■ **Ce crezi că ar trebui să se întîmple pentru ca relaţia dintre public şi teatru să devină ideală?**

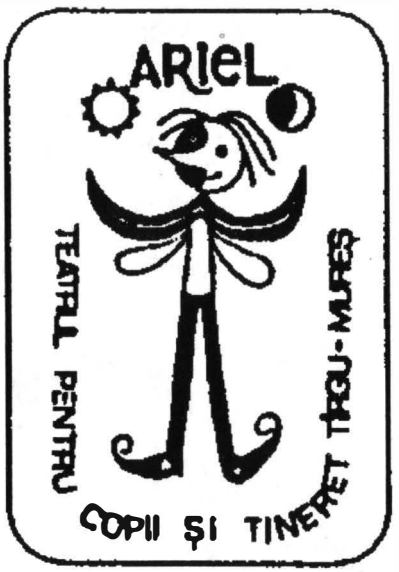
☐ Pentru ca relaţia spectator-teatru să fie optimizată, urez excelentului public român de teatru să scurteze perioada de tranziţie şi să fie convins că tranziţia este de la rău către bine. Nu ca acum, cînd tranziţia pare a fi de la „un rău" către „alt rău"... Doamne-ajută!

CLARA MĂRGINEANU

Mircea Rusu în Domnişoara Julie **de Strindberg la TNB, cu Maia Morgenstern**

SĂRBĂTOAREA CA STARE DE SPIRIT

Tîrgu Mureş, 7-10 octombrie 1993



Unii asemuiesc teatrul cu o sărbătoare. Şi în bună măsură aşa este, de vreme ce oamenii se îmbracă frumos, ca de sărbătoare, cînd merg la teatru, iar raporturile între scenă şi sală sînt dominate de o atmosferă de comuniune. Sînt, desigur, şi excepţii – ba chiar destul de numeroase în ultima vreme –, dar asta e altă poveste.

Sărbătorii-spectacol i se adaugă uneori sărbătoarea-aniversare. Artă efemeră, teatrul – prin slujitorii săi – simte nevoia să-şi marcheze mai apăsat locul în istorie printr-o iluzorie oprire, pentru o mai substanţială autodefinire, în fuga inexorabilă a timpului.

Începutul stagiunii 1993-1994 a prilejuit tocmai o asemenea oprire sărbătorească la Tîrgu Mureş, unde, sub genericul ***Tîrgu Mureş... Toamnă... Teatru...****, au fost marcate mai multe aniversări: 30 de ani de la înfiinţarea secţiei române a Teatrului Ariel, 15 ani de cînd Teatrul de Stat Tîrgu Mureş a devenit Teatru Naţional, 20 de ani de cînd prestigioasa instituţie îşi prezintă spectacolele în noul şi frumosul edificiu din Piaţa Teatrului. Şi, ca şi cum aniversările instituţiilor locale nu ar fi fost suficiente, Teatrul Naţional a invitat „Promoţia de aur" a IATC (1956), la o întîlnire sărbătorească cu publicul tîrgumureşean, avînd în vedere că cei mai mulţi membri ai acestei promoţii au împlinit, în acest an, vîrsta de 60 de ani.*

Multipla sărbătoare a constat în primul rînd din spectacole, prezentate de artiştii locului, români şi maghiari, dar şi de oaspeţi de peste hotare, precum şi din întîlniri şi discuţii cu presa şi cu publicul, starea de sărbătoare instalîndu-se în întregul oraş pe parcursul celor patru zile, ca un preludiu benefic al stagiunii. Să le detaliem pe rînd.

ARIEL – 30

În organizarea acestor manifestări, Teatrul pentru Copii şi Tineret ARIEL a avut un rol important, dovedind că vîrsta maturităţii este favorabilă. Ni s-a amintit că, la Tîrgu Mureş, teatrul de păpuşi profesionist a împlinit de fapt 45 de ani, activitatea sa desfăşurîndu-se, în primii 15 ani, numai în limba maghiară. În 1963, secţia română a fost inaugurată cu ***Punguţa cu doi bani****, o dramatizare de Viorica Filipoiu după Ion Creangă, pusă în scenă de regizorul secţiei maghiare, Pál Ántál, în scenografia lui Ambrus Imre. O variantă nouă de spectacol, pe o dramatizare de Ion Gheliuc, în regia Mariei Mierluţ şi scenografia lui József Haller (realizată în 1987) ne-a fost prezentată acum, încîntînd şi copiii, şi maturii din sală, prin destoinica mînuire a păpuşilor într-un ritm vesel, ghidat de ilustraţia muzicală a regizorarei.*

Dintre spectacolele mai vechi rămase în repertoriul teatrului, ***Cuconiţele mele dragi****, adaptare de Valentin Silvestru după schiţele lui I.L. Caragiale (1973), a confirmat valenţele satirice ale spectacolului de păpuşi destinat adulţilor. Lumea lui Caragiale a fost transpusă în imagini plastice expresive, pline de haz, cu virtuţi acid caracterizante (scenografia: Ambrus Imre), unitatea spectacolului fiind ingenios obţinută printr-un trio de „amici" – Monşerul, Lache şi Mache – cu funcţie de comentatori. Şi, dacă prea desele schimbări de decor n-ar fi produs întreruperi supărătoare ale ritmului, desfătarea noastră în faţa acestei dificile întreprinderi a regizorarei Maria Mierluţ, la care au contribuit cu folos actori profesionişti de la Teatrul Naţional, ar fi fost deplină.*

Cea mai recentă realizare a Teatrului ARIEL este ***Sînziana şi Pepelea*** *după Vasile Alecsandri, a cărei premieră a avut loc la 8 octombrie, aşadar în cadrul sărbătoririi, dîndu-ne măsura evoluţiei teatrului spre rafinament şi ingeniozitate. Aceste calităţi se remarcă începînd cu scenografia lui Eustaţiu Gregorian, ale cărui căpiţe de fîn plantate în scenă structurează eficient spaţiul de joc, creează atmosferă şi, totodată, oferă excelente paravane pentru mînuirea păpuşilor. Îmbinarea jocului actorilor cu acela al păpuşilor interferează realitatea cu basmul într-un mod admirabil, sub îndrumarea regizorală spirituală, inventivă şi fermă a Mariei Mierluţ. Din mulţimea personajelor-păpuşi, caracterizate cu umor atît de scenograf cît şi de artiştii-mînuitori, am reţinut cu osebire pe cele interpretate de Rudolf Moca (Zmeul şi Papură-Împărat), de un haz savuros, Alexandrina Moldovan (Sînziana), Mioara Topor şi Mariana Iordache, fiecare în mai multe roluri. Trupa actuală a secţiei române a Teatrului ARIEL şi-a afirmat valoarea în ultimii ani şi în unele confruntări internaţionale.*

Onorînd aniversarea colegilor lor, artiştii secţiei maghiare au prezentat ***Poveşti cu animale*** *de Zsigmond Móricz, în regia experimentatului Pál Ántál şi scenografia plină de fantezie a lui József Haller. O succesiune veselă de fabule pentru cei mici, excelent mînuite, de o simplitate cuceritoare şi cu poante de umor modern.*

Invitat la sărbătoare, Teatrul de păpuşi „Guguţă" din Chişinău a oferit ***Tragica***

Cuconiţele mele dragi **după Caragiale la teatrul ARIEL**

comedie sau Comica tragedie a lui Punch şi Judy (nu se spune după care variantă), în traducerea din limba engleză şi adaptarea lui Paul Tutungiu jr. Peripeţiile rudelor britanice ale cuplului român Vasilache şi Marioara au găsit o interpretare de bun nivel profesional, suculenţă şi imagini plastice de un grotesc semnificativ (scenografia: Galina Molotov) în spectacolul regizat de Victor Stefaniuc, directorul teatrului, îmbinînd cu pricepere mişcarea vie a „commediei dell'arte" cu mînuirea abilă a păpuşilor pe mînă.

Şi, pentru ca „participarea internaţională" să fie deplină, Compania „Pannalal's Puppets", formată din Tina şi Michel Perret-Gentil din Vandoeuvres, Elveţia, ne-a stîrnit admiraţia şi bucuria prin ingeniozitate, umor şi poezie, compunînd „la vedere" spectacolul **Circus ad libitum**. *Acesta ilustra, prin imagini, mişcare, muzică şi o nemaipomenită capacitate de a calcula fiecare nuanţă şi fiecare efect, zicale latineşti de tipul „Sublata causa, tollitur effectus", „Ex nihilo nihil", „Sancta simplicitas", „Multi sunt vocati, pauci vero electi", „Ars longa, vita brevis", „Aut Caesar, aut nihil", „Sic transit gloria mundi" şi multe, multe altele.*

La cei 30 de ani ai săi, secţia română a Teatrului ARIEL şi-a dovedit maturitatea dobîndită prin muncă şi perseverenţă, o contribuţie importantă la această maturizare avînd directorul actual, bun organizator şi nu numai, teatrologul Zeno Fodor.

Două spectacole la Teatrul Naţional

Arthur osîndit*ul de Matei Vişniec, piesă scrisă de autor înainte de plecarea sa din ţară (care s-a petrecut în 1987), abordează relaţia călău-osîndit în cheie parabolică, creînd o situaţie paradoxală: asumîndu-şi rolul de condamnat la moarte cu seninătate şi calm, Arthur vrea „să se bucure" de o execuţie după toate regulile şi cu toată strălucirea, obligîndu-şi călăul să-şi facă datoria, în timp ce călăul şi toţi cei ce reprezintă Puterea – Gardianul, Colonelul, Guvernatorul – caută prin toate tertipurile să-l înduplece să le accepte decrepitudinea şi insuficienţele profesionale, etalîndu-şi mizeria morală şi materială într-o revărsare de argumente absurde ce dizolvă tragicul legitim într-o bufonadă irezistibil comică. . Spectacolul realizat de Dan Alecsandrescu în scenografia reuşită, grotesc macabră a Emiliei Jivanov, exploatează cu voluptate paradoxurile textului, punîndu-i în valoare jocurile de replici şi situaţii în toată bogata lor conotaţie satirică. Actorii şi-au lucrat cu plăcere rolurile, uneori lăsîndu-se chiar tentaţi să improvizeze dincolo de cerinţele stricte ale textului şi impietînd astfel asupra ritmului spectacolului. Se detaşează net Dan Glasu (Călăul), actor de mare fantezie, dar nu poate fi omisă participarea fiecărui interpret la transpunerea acestei „mascarade în două părţi"; în ordinea indicată de autor: Nicu Mihoc (Arthur), Aurel Ştefănescu (Gardianul decrepit), Corneliu Frimu (Colonelul), Edi Marinescu (Gufi), Constantin Săsăreanu (Guvernatorul de ridicolă autoritate).*

Bela, regele orb *de Székely János, prezentat de secţia maghiară, îşi păstrează vigoarea şi puterea de atracţie asupra publicului, la mai bine de doi ani de la premieră. Este evocarea unui episod*

de cîteva decenii din istoria Ungariei din perioada de început a statului maghiar (1095-1141). Autorul a evitat atît calea parabolei, cît şi pe aceea a reconstituirii documentare, preferînd o naraţiune dramatică, spre a desluşi mecanismul luptei pentru putere în împrejurările istorice date. Un rege care avea de ales între alianţa cu germanii şi alianţa cu papa, cedează o parte din puterea sa reginei şi încearcă să menţină un echilibru între forţele politice interne. Spectacolul pus în scenă de Kovács Levente esenţializează problematica piesei, subliniindu-i actualitatea. Scenografia creată de Dobre Kothay Judit favorizează această concepţie: spaţiul scenic aproape gol, structurat de cîteva elemente neutre, vag istoricizante, este dominat de o uriaşă coroană, simbol al puterii, costumele fiind reduse la un minim de elemente sugestive, plasate pe tricouri „de lucru" în culori neutre. În această ambianţă stimulativă, corul nobililor, propulsat în scenă de lumina puternică a reflectorului, creează atmosfera de evocare-dezbatere, dialogurile atingînd cote inalte de tensiune dramatică, întreruptă de naratorul care, din cînd în cînd, marchează trecerea timpului. S-au impus prin angajare dramatică Nagy István (Regele Bela), Hunyadi László (Almos), Csergöffy Lázsló (Kálmán), Gáspár Imola (Regina Ilona), Kozsik József (Gellért, prietenul şi sfetnicul regelui).

Gala „Promoţiei de aur"

Starea de sărbătoare a atins apogeul în seara de 9 octombrie, cînd, în sala plină a Teatrului Naţional, „Promoţia de aur" a anului 1956 a adus un omagiu Teatrului Naţional din Tîrgu Mureş la cei 15 ani ai săi, oferind nu un spectacol, ci, cum spunea Mircea Albulescu – inspirat prezentator, comentator-moderator cum se spune acum, „compère" cum se spunea pe vremuri –, „un mod de a fi împreună, o sărbătoare".

A fost, într-adevăr, o seară de sărbătoare, cu atîtea mari talente pe metrul pătrat de scenă, cu flori şi aplauze, cu zîmbete înlăcrimate de emoţie, cu umor şi duioşie, cu evocări tandre sau pline de respect, cu momente actoriceşti exemplare, cu glumiţe şoltice şi accente grave. Deschisă prin mesajul preşedintelui ţării şi discursul prefectului judeţului, Gala a început cu citirea catalogului promoţiei, fiecare nume fiind salutat de îndelungi aplauze, chiar atunci cînd cel strigat nu răspundea „prezent". Erau însă prezenţi, cu sufletul şi în sufletul tuturor, chiar şi aceia care, în acea seară, se aflau „în altă parte". Pentru că, în ciuda pierderilor suferite, promoţia aceasta, nu degeaba numită „de aur", rămîne unită şi întreagă. S-a făcut omagierea profesorilor, mari personalităţi ale teatrului românesc: Aura Buzescu, N. Bălţăteanu, Marietta Sadova; era prezentă, dintre toţi, Sorana Coroamă Stanca. S-au nominalizat „trădătorii", cei care au trecut, după absolvire, în alte „tabere": regizori ca Dan Puican, Emil Reus (care a rămas şi actor), Eugen Todoran, crainici Radio, ca Valeria Matei (savuroasă, citirea unor „ştiri" de ultimă oră, spirituale şi acidulat satirice). S-a manifestat vocaţia poetică a unor actori, care au recitat din propria creaţie: Sanda Toma, Mircea Albulescu, Flavia Buref, Victoriţa Dobre. Umorul a fost presărat, ca sarea în bucate, în convorbiri cu Gheorghe Cozorici (prefaţînd excelenta sa rostire a **Scrisorii a III-a** de Eminescu) sau cu George Constantin („marele legumicultor"), care a citit cu gravitatea-i profund nuanţată monologul lui Prospero din **Furtuna** de Shakespeare, a fost servit cu lingura mare în lunga şi nostima poveste de amor a galinaceelor, recitată, cu zîmbete galeşe şi priviri complice, de Draga Olteanu, sau cu linguriţa, în elegantul său periplu actoricesc, meditativ, liric, spiritual, muzical al lui Silviu Stănculescu. Muzica a fost, de altfel, un însoţitor permanent al acestei seri, prin delicatele improvizaţii la orga electronică ale compozitorului Gabriel Mărgărint, dar şi în cîntecele lui Dumitru Rucăreanu, diseurul plin de farmec al promoţiei. Şi au mai apărut, în roluri diverse, recitind versuri sau fragmente din spectacole Ion Săsăran (în postură de profesor, cu trei dintre studenţii săi, şi de actor, rostind cu autoritate un monolog din **Arca lui Noe** de Lucian Blaga), Nae Floca Acileni, Nicolae Praida, Victor Odillo Cimbru, Ion Niciu, Mihai Stoicescu, Ion Buleandră, aducînd omagiul teatrelor lor la sărbătoarea tîrgumureşeană.

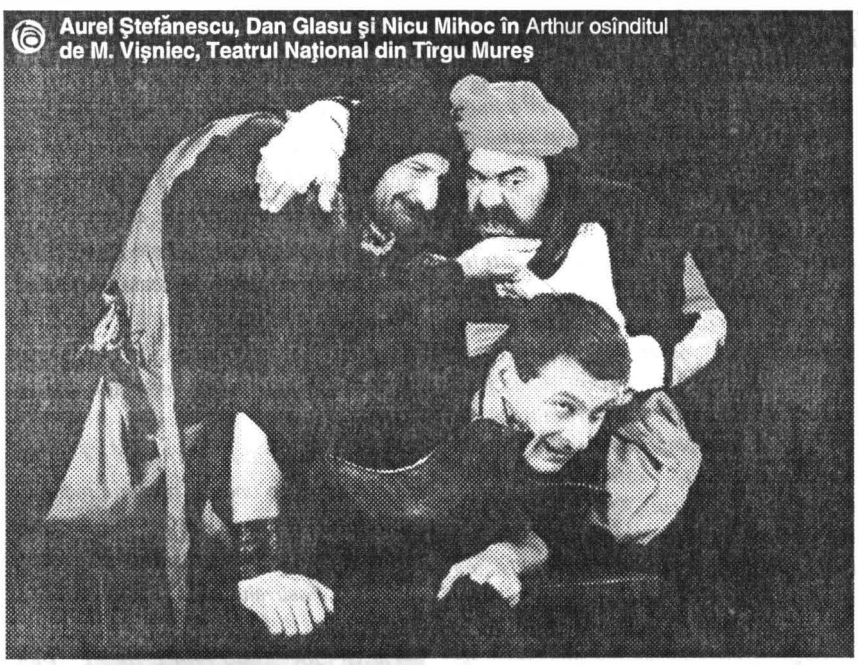
Sărbătoare care a continuat a doua zi, printr-o altfel de întîlnire cu publicul, la care au avut cuvîntul şi spectatorii, unii dintre ei încercînd să provoace o discuţie despre starea actuală a teatrului. Dar, cum o asemenea discuţie nu era în program, ea a rămas doar enunţată ca o temă pentru o întîlnire viitoare. Iar prezenţa cîtorva studenţi ai Academiei de Teatru din Tîrgu Mureş a inspirat o notă lirică şi optimistă încheierii rostite de Mircea Albulescu, cu faţa spre „viitorul nostru, prin copiii noştri".

Nu trebuie omis faptul că, pe tot parcursul serii de gală, apreciatul caricaturist Ştefan Popa Popa's a lucrat sîrguincios, producînd rînd pe rînd portretele celor ce se prezentau la rampă. Rezultatul a fost adunat apoi într-o expoziţie, al cărei vernisaj a avut loc în continuare; o adevărată galerie de actori, surprinşi în trăsăturile lor caracteristice, cu umor şi maliţie, cu un acut spirit al observaţiei, de un taient confirmat în multe concursuri internaţionale.

Şi ce a mai urmat?

Spectacolul **Urmărindu-l pe Godot** de Drago Jančar, tînăr autor sloven, prezentat de Teatrul Naţional Sloven din Ljubljana, care a onorat astfel sărbătoarea Naţionalului tîrgumureşean.

MARGARETA BĂRBUŢĂ



Aurel Ştefănescu, Dan Glasu şi Nicu Mihoc în Arthur osînditul **de M. Vişniec, Teatrul Naţional din Tîrgu Mureş**

PRÎSLEA CEL VOINIC

*Cel mai tînăr festival de teatru din ţară (cel mai tînăr la data scrierii acestor rînduri; pînă la apariţia lor n-ar fi exclus să mai apară cîteva!) s-a născut la 11 octombrie 1993 la Buzău. Părinţii săi sînt Ministerul Culturii, Inspectoratul pentru cultură al judeţului Buzău şi Asociaţia umoriştilor români (AUR), dar, „de fapt", după o inspirată expresie a prezentatoarei, „mama festivalului" a fost Valentin Silvestru. Naşii – ori poate chiar progenitorii – i-au dat un nume cam lung, care însă spune aproape totul despre el: Festivalul de teatru comic scurt „Ion Băieşu". Aproape totul, adică: a reunit spectacole, profesioniste şi de amatori, cu texte (teatru şi proză dramatizată) aparţinîndu-i lui Băieşu şi s-a desfăşurat la Buzău pentru că autorul **Preşului** era originar din zonă. Ce nu spune titulatura este că manifestarea a inclus şi un concurs de dramaturgie (ea însăşi a fost, de altfel, un concurs, cu premii pentru toate compartimentele de creaţie, totalizînd peste un milion de lei), precum şi alte activităţi – spectacole-lectură cu textele premiate, lansări de carte, un salon de grafică satirică şi un Seminar de dramaturgie şi teatrologie dedicat lui Ion Băieşu –, care, împreună, i-au asigurat fizionomia şi nivelul unui festival monografic de bună ţinută culturală, comparabil cu acelea ce se organizează, numeroase, în străinătate. Desigur, n-ar fi stricat ca selecţia să fie ceva mai „strînsă" (ori, mai degrabă, n-ar fi stricat să fie, căci se pare că n-a fost), mai ales în privinţa spectacolelor de amatori, în majoritate greu suportabile; unele, şi foarte lungi. De altfel, premii s-au acordat puţine la această secţiune, din care menţionabilă pentru originalitate a fost doar reprezentaţia Teatrului de animaţie al Casei de cultură a municipiului Buzău cu **Dragoste bolnavă** după o schiţă de Ion Băieşu (scenariul şi regia: Brîndușa Zaiţa Silvestru, scenografia: Delia Ioaniu), o interesantă tentativă de teatru de umbre. În schimb, competiţia profesioniştilor a fost reală, deşi mult mai modestă numeric. Premiile au ierarhizat (discutabil, dar...) reprezentaţiile oferite de Grupul teatral „Caragiale" din Bucureşti – Rodica Mandache, Marian Râlea, Horaţiu Mălăele – cu **Escrocii în aer liber**, în regia celui din urmă, Teatrul dramatic din Baia Mare, cu **Dresoarea de fantome**, în regia lui Marius Olteanu, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, cu **Infuzie de tinereţe** (colaj de texte de feluriţi autori, cărora Băieşu le fusese în mod evident adăugat ulterior), în care George Motoi i-a dirijat regizoral pe studenţii-actori din localitate, şi Teatrul „Fantasio" din Constanţa cu **Geometrie conjugală variabilă**, după schiţe şi piese scurte de Ion Băieşu, în regia inspirată (pînă spre final) a lui Andrei Mihalache.*

*Agreabile şi urmărite cu atenţie au fost spectacolele-lectură, susţinute de actori importanţi precum Virgil Ogăşanu, Sebastian Papaiani, Tora Vasilescu, Cornel Vulpe, Dan Damian, care, sub îndrumarea lui Cristian Munteanu, au citit piesele cîştigătoare ale concursului de dramaturgie: **Buzunarul cu pîine** şi **Apa de Havel** de Matei Vişniec (premiul I) şi **Interviu minor, Ajutor! Salvaţi un dobitoc!** şi **Ultima dragoste a lui Don Juan** de Tudor Popescu (premiul II).*

Desfăşurat în două dimineţi succesive, cu public puţin, dar interesat şi receptiv, seminarul consacrat omului şi scriitorului Ion Băieşu şi operei sale s-a bucurat de contribuţiile mai teoretice sau mai sentimentale ale lui Dumitru Radu Popescu, Fănuş Neagu, Valentin Silvestru, Mihai Ispirescu, Dumitru Solomon, Tudor Popescu ş.a., o notă inedită aducînd intervenţia unui simpatic traducător de literatură română în China. A vorbit şi fiul autorului celebrat, regizorul Radu Băieşu.

În general bine organizat şi limpede structurat, noul festival şi-a făcut o intrare foarte onorabilă printre numeroasele surori mai mari, făgăduind, cine ştie, să le ajungă, ba chiar să le şi întreacă.

A.G.

COMEDIA ÎN TRANZIŢIE

Deşi, în general, se pare că teatrele duc lipsă de bani şi de spectatori, nu se poate spune că ele ar duce lipsă de festivaluri. Sigur, unora aceste festivaluri le sună precum „Cîntarea României". Dar, în ciuda unor scheme care amintesc încă de marea mascaradă, festivalurile de teatru caută să devină forme dinamice de cunoaştere şi de schimb cultural. Ele tind să fie acele puncte de echilibru şi de normalitate într-o societate care îşi caută încă echilibrul şi normalitatea.

În contextul cenuşiu al tranziţiei, un festival al veseliei apare, normal, ca o pată de culoare. Totul e ca pata să nu fie stridentă. Ei bine, n-a fost. Festivalul veseliei, organizat de două primării (a Bucureştiului şi a Sectorului 3), un cartel sindical (Alfa), Teatrul Pan şi Asociaţia Umoriştilor Români şi sprijinit de mulţi sponsori, s-a desfăşurat la sfîrşitul lui septembrie şi începutul lui octombrie în sălile Teatrului Pan, cu un public mai curînd subţire (la propriu şi la figurat) decît numeros (cauza fiind, între altele, publicitatea modestă), dar cu un repertoriu demn de tot interesul. Au participat spectacole de comedie ale unor teatre importante, precum Teatrul „Bulandra", Teatrul de Comedie, Teatrul Naţional din Craiova, Teatrul Naţional din Cluj, Teatrul Naţional din Bălţi, Teatrul Dramatic din Constanţa, Teatrul „Anton Pann" din Rîmnicu Vîlcea, Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, Teatrul Liric din Constanţa, Teatrul „Luceafărul" din Chişinău, Teatrul „Fantasio" din Constanţa, precum şi spectacole remarcabile ale Academiei de Teatru şi Film din Bucureşti sau ale studenţilor de la Universitatea „Hyperion".

Surprinzător, probabil, pentru cei convinşi că nu există dramaturgie românească, Festivalul a premiat nu numai spectacole (îndeobşte studenţeşti), dar şi piese de teatru nejucate pînă acum. Autorii nu sînt nişte necunoscuţi: Marin Sorescu, Tudor Popescu, D.R. Popescu. Au fost, de asemenea, premiate proze şi versuri.

Deşi publicitatea s-a făcut pe un ton cam scăzut, de unde şi numărul redus de spectatori (fiind prima ediţie, lipsa de experienţă organizatorică şi-a spus cuvîntul), Festivalul, se pare, s-a impus.

Red.

OZANA OANCEA
„Miracolul trupei“

■ **Ce surprize v-au întîmpinat anul acesta, ce premiere, ce turnee?**

□ O singură premieră, **Phaedra**, în regia lui Silviu Purcărete, şi multe turnee: Festivalul de teatru al Americilor, Holland Festival, Wiener Festwochen, Theater der Welt, Melbourne International Festival of Arts. Pînă acum.

■ **Cum aţi fost primiţi „la celălalt capăt al pămîntului“?**

□ În general, bine. Foarte bună a fost primirea publicului şi este emoţionant la sfîrşit, la aplauze, să vezi atîţia oameni, să ştii că e unicul moment cînd îi vezi, cînd le întîlneşti privirea. Ecourile în presa australiană, dar nu numai, au fost în general foarte pozitive.

■ **Se vorbeşte despre colectivul Teatrului Naţional din Craiova ca despre o** trupă. **Acest cuvînt ascunde un spirit care vă defineşte, un climat pe care v-aş invita să-l explicaţi.**

□ Trupa nu e altceva decît un grup de oameni care, luaţi în parte, probabil n-ar apărea ca miracole, dar care, printr-o potrivire fericită şi greu de explicat, puşi împreună **pe scenă**, realizează într-adevăr ceva special. Nu ştiu cum se întîmplă. Se pot da nişte explicaţii: Craiova e un oraş cu mai puţine ispite pentru actor. Nu prea e posibil să practici meseria în altă parte decît la teatru. În teatru se adună dorinţa de a te manifesta, toată energia, toate gîndurile, toate preocupările, totul. Dar asta nu este o explicaţie suficientă. Nu e specific. Probabil că mai există ceva în plus. Poate mai multă armonie, poate mai mult talent, poate respect, poate răbdare, poate admiraţie, poate devotament, poate chiar puţină obedienţă. Poate cîte o fărîmă din fiecare, folosită iscusit de cîte-un vrăjitor...

■ **Ce credeţi că aţi cîştigat ca actriţă trăind într-un asemenea mediu teatral?**

□ Mai întîi, am cîştigat dreptul de a urca pe scenă. De fapt, nu ştiu cît l-am cîştigat şi cît l-am primit. Abia după aceea am putut începe să cîştig ceva ca actriţă. Dar şi asta e greu de explicat.

■ **Cum vi se pare profesia de actor, trăind într-un mediu – aş putea spune - ideal?**

□ În mod ideal. Aproape. Ăsta e un mare defect al meu. Şi poate că, temîndu-mă de un mediu mai impur şi simţind, de departe – nu cunoşteam teatrul din Craiova, Craiova, nici actorii, aproape pe nimeni – un aer de colegialitate, un aer curat, am ales această cale. M-a atras ceva. Aş fi putut să mă înşel, dar nu m-am înşelat. După doi ani şi mai bine, mă întreb ce s-ar fi întîmplat cu mine dacă n-aş fi ajuns în acest mediu ideal. Şi nu pot decît să sper că el nu se va deteriora prea curînd. Poate mai sînt şi alţii ca mine care au nevoie de el, care cine ştie dacă ar putea supravieţui altfel. Sau măcar începe altfel.

■ **Premiul de la Festivalul Caragiale, ediţia a III-a, nominalizarea pentru un premiu UNITER şi apoi cîştigarea lui v-au întărit încrederea sau v-au făcut mai fragilă?**

□ Într-un fel, au fost extensii ale mediului ideal. Au venit aproape de la sine. Nu mă aşteptam, am fost foarte emoţionată atunci, acum mi-amintesc de ele cu o bucurie calmă şi caldă. Şi cu încredere sporită, şi cu teama de ochii care mă privesc acum curioşi să vadă ce va urma.

■ **Ce v-aţi dori în viitor, în afară de a rămîne la Naţionalul craiovean?**

□ Îmi doresc ca turneele teatrului prin lume să continue. Experienţele noastre la festivaluri sînt de obicei de foarte scurtă durată, cîteva zile, nu apucăm să vedem alte spectacole. Singura excepţie fericită a fost, din păcate doar pentru patru dintre noi, Australia, unde şederea noastră s-a prelungit datorită fostului actor craiovean (acum, actor australian!) Petru Gheorghiu-Dolj. De acolo simt într-adevăr că am rămas cu ceva. Vom trece de acum încolo, în goană, prin alte oraşe minunate ale lumii, vom juca, vom fi aplaudaţi cu emoţie, nu vom mai avea poate satisfacţii individuale de călători, dar vom avea satisfacţii ca **trupă de teatru.**

ADINA BARDAŞ

GEORGE IVAŞCU:
„Absurdul, iată sursa mea de umor!“

■ **Dacă primul tău personaj întruchipat pe scena „Comediei“, în O zi de vară, poate fi considerat ce aparţinînd mai mult studenţiei, cel pe care-l pregăteşti acum, Crăcănel, va fi primul rol în noua ta calitate, de actor, de angajat al Teatrului de Comedie; sună cam birocratic, aşa că, să depăşim această condiţie!...**

□ Ceea ce mă interesează într-adevăr este motivaţia pe care o pot descoperi într-un personaj, la un moment dat, fără să trădez autorul. Nu „tipul“ – al încornoratului, în cazul lui Crăcănel – mă preocupă, ci acel sentiment pe care-l încerci străduindu-te să fii cît mai viu în scenă, întrebîndu-te la fiecare pas: „de ce?“.

■ **Presupun că vorbeşti din experienţă şi despre preocupări nu tocmai de ultimă oră...**

□ Da, în şcoală mi-am propus nişte teme mai dificile, am căutat să încerc, să probez; şi ceea ce cred că mă caracterizează este tocmai curajul acesta, chiar dacă nu întotdeauna am şi reuşit. Însă nu am dreptul de a nu căuta, mereu, pe altcineva în mine. Actoria este singurul mod de viaţă care îţi permite să fii şi altul; nu poţi să ratezi această şansă. Firește, actoria nu este doar atît, dar eu mi-am făcut un scop din asta.

■ **Ai avut şansa de a fi remarcat încă din timpul facultăţii. Ai jucat, student fiind, pe scene importante: Bulandra, Odeon, „Nottara“, Naţional...**

☐ Nu e vorba de orgoliul de a juca pe mai multe scene, în cît mai multe spectacole, deşi perioada de sfîrşit a facultăţii a fost într-adevăr extrem de încărcată. Vorbind despre şansă, eu cred că am avut mai multe... În primul rînd: anul I l-am făcut cu Dem Rădulescu, care are marele dar de a dezinhiba, stîrnindu-ţi curajul de a spune ceva. Domnia-sa este un mare generator de energie. În anul II şansa s-a numit Gelu Colceag. Metoda sa este una de introspecţie, de analiză a personajului; tocmai ne aflam la etapa teatrului realist psihologic. O altă şansă a fost întîlnirea cu domnul Ciulei şi Teatrul „Bulandra". Am intrat mai întîi în distribuţia la **Visul unei nopţi de vară**, apoi în **Deşteptarea primăverii**. Pentru mine, Liviu Ciulei este mai mult decît un mit. Cînd se uita la mine aveam impresia că pătrunde mai departe decît pot eu bănui, chiar departe... în timp, în viitorul meu; stînd odată maestrul de vorbă cu mine, am avut impresia că-mi vorbeşte Sfinxul. M-a făcut să înţeleg mai bine meseria, să mă despovărez de teamă (eu mărturisindu-i că uneori mi-e teamă!). Am înţeles mai bine ce înseamnă să ai curajul de a te descoperi, chiar dacă asta te costă enorm, dînd la iveală şi lucruri care nu-ţi convin. Desigur, fără ostentaţie, ci urmărind numai eliberarea de complexe. Nu trebuie să eviţi să relevi şi omul urît care eşti

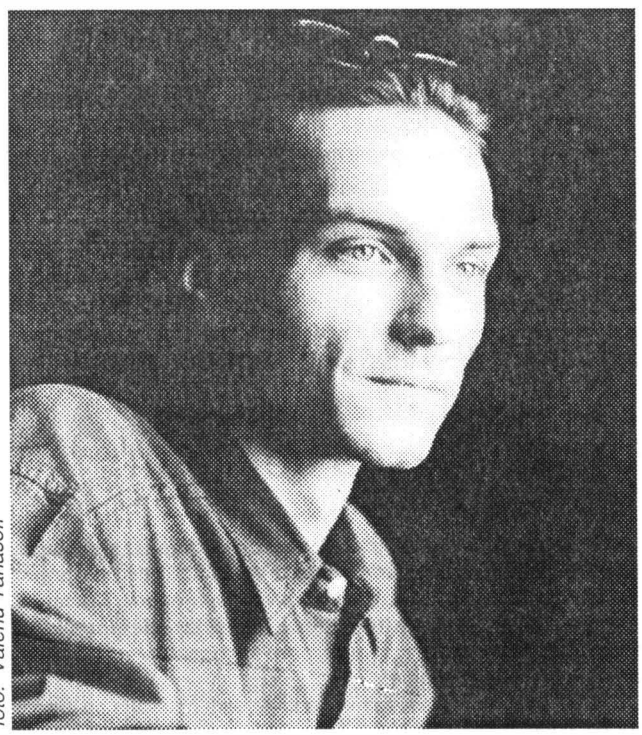


foto: Valeriu Tanasoff

uneori, în anumite situaţii. Pentru că în noi coexistă toate acestea: frumosul şi urîtul, binele şi răul, ura şi iubirea. Nu este nimic nou; totuşi, cu fiecare dintre noi începe, de la capăt, această demonstraţie pe viu, slujită prin talent şi curaj.

■ **Contextul în care evoluezi nu crezi că poate avea o importanţă la fel de mare ca şi datele native?**

☐ În artă cred că totul se trasmite prin energie, prin generozitate şi sinceritate. Îmi place, de aceea, să lucrez cu oameni comunicativi, deschişi spre un dialog fără menajamente. Eu îi iubesc pe artiştii aceia care îmbătrînesc ceva mai repede decît ceilalţi, pentru că se consumă, cheltuind în scenă nu numai energia gîndurilor, dar şi energia de a fi. În viaţă plîngi la o înmormîntare, la necaz... Pe scenă poţi să plîngi uneori şi de două ori pe seară. Cred că teatrul este viaţa ridicată la o putere „n", necunoscută, misterioasă.

■ **Te atrag rolurile de compoziţie?**

☐ Am avut parte pînă acum de o unică experienţă de acest tip: un bătrîn semiparalizat, pe care l-am jucat la clasă. Mi-ar plăcea însă rolurile de compoziţie, să stăpînesc acel mecanism prin care intri în alte zone decît acelea care-ţi sînt proprii, fizic şi psihic vorbind. Oricum, credinţa mea este că pe scenă nu trebuie să fii aşa cum eşti în viaţă (eu sînt un om obişnuit). Important este să reprezinţi pe scenă calităţile şi defectele altora; altminteri ajungi să te repeţi, să fii un narcisist.

■ **Ce relaţie vezi între actorie şi iubire?**

☐ Îmi place să-mi privesc meseria cu delicateţe, cu pioşenie. Cum să spun, este ca într-o relaţie de amor permanent, în care sigur că există şi certuri, dar şi frica permanentă de a nu o pierde. Consider că pînă acum şi ea m-a iubit pe mine, pentru că am iubit-o ca un adolescent căruia i se taie respiraţia în faţa iubitei, la auzul glasului ei. Şi aş vrea să rămîn un veşnic adolescent! Dacă vrea cineva să mă pedepsească grav, atunci să mă despartă două luni de această iubire. Şi, sigur, voi muri.

■ **Ai colaborat cu atîtea teatre. De ce ai ales Comedia?**

☐ E teatrul la care n-am jucat, student fiind. Prin anii '80, cînd frecventam cu asiduitate sălile de spectacol, Comedia era un teatru de vîrf. Şi cred că îşi va reveni; poate nu imediat, dar simt că atmosfera este din ce în ce mai bună. Apoi, teatrul acesta mi-a oferit ceea ce nu sînt convins că mi-ar fi dat un altul: şansa debutului cu un rol precum Crăcănel din **D'ale carnavalului.** Să ne amintim cum era pe vremuri. Vedeţi, doamna Bulandra, cînd lua un tînăr în trupă, îi şi oferea şansa de a debuta. Altminteri, pentru ce să-l iei?!... Numai ca să-ţi împovărezi schema, sau pentru că ţi-a fost drag, sau din vreo obligaţie? Aici, de cum am venit, am fost primit foarte bine, în ciuda zvonurilor că ar fi un teatru de bătrîni, că este un nenoroc etc. Deşi nu eram dinainte prieten cu nici un actor, am găsit o altă trupă decît auzisem. Mi se pare un colectiv minunat.

■ **Ce aştepţi de la Comedie?**

☐ Teatrul, ca instituţie, cred că este suficient de profesionist ca să-mi ofere genul de comedie în care cred eu, nu scălîmbăială. Mazilu este o cotă pe care încă n-am cucerit-o. Apoi, sper să se revigoreze comedia – ca gen dramatic – pe care o găsesc, la ora de faţă, pe linie moartă.

■ **De ce?**

☐ Cred că vina este nu doar a dramaturgilor, ci şi a noastră, a actorilor: nu am reuşit încă să pătrundem noua psihologie a oamenilor. Trucuri ştim să facem cu toţii, dar nu despre asta este vorba. Problemele sînt altele, iar arta trebuie să le pătrundă.

■ **Ai un model în materie de comedie?**

☐ Chaplin este zeul meu, al comediei pure. Eu nu consider puritatea ca pe o separaţie: ura nu e doar ură, după cum nici iubirea nu e atît de pură...; viaţa e complexă, iar tragicul şi comicul se întrepătrund cînd ne aşteptăm cel mai puţin. Chaplin avea şi foarte multă tandreţe, gingăşie, tristeţe, filosofie. Îmi place foarte mult să-l urmăresc şi pe Mr. Been, pentru capacitatea lui de a surprinde psihologia anumitor tipologii.

■ **Ai ceva să-ţi reproşezi?**

☐ Acum, cînd şansa s-a întors cu faţa la mine, cred că nu dau suficient. Dar simt nevoia unei perioade de acumulări. Aici este un mic paradox: am dat mult şi mă simt uşor vlăguit. Suspin, nostalgic, amintindu-mi perioada de după armată şi dinaintea facultăţii, cînd mă prezentam zilnic la Biblioteca Centrală Universitară, ca la serviciu. Mi-aş dori să am din nou acest timp. Dar nu mi-aş dori să întrerup contactul cu scena. Absurd? Poate. Eu sînt un om absurd şi îmi plac situaţiile absurde. Iată una din sursele mele de umor, dintotdeauna: privesc o situaţie şi-i caut absurdul.

OLIVIA ŞIREANU-CHIRVASIU

ADRIANA BITTEL

EŞANTION

La un reputat liceu bucureştean, dintr-o clasă a XII-a cu profil „uman", nici unul dintre cei 34 de elevi nu citeşte nimic din Dostoievski. Şi nici din Stendhal. În schimb, majoritatea ştiau cine e Stephen King, autor la modă de best-sellers horror (văzuseră şi casete inspirate din romanele lui). La ora de filosofie, profesoara – probabil o fostă activistă reciclată – a pronunţat de mai multe ori numele lui Descartes aşa cum se scrie, iar la „fixarea noilor cunoştinţe" elevii au rostit numele auzit întîia oară precum profesoara lor. Dar pretind că se dau în vînt după Ţuţea, Cioran şi Eliade şi s-a dovedit că, urmare a mediatizării insistente şi a modei, chiar îi citiseră şi erau dornici să comenteze. Între ei, firește, fiindcă profesoara nu era la curent. Interesaţi cu adevărat sînt la orele de engleză (toţi ştiu texte de cîntece, replici din filme, expresii argotice), dar ambiţia lor se rezumă la a putea vorbi fluent, textele clasice de literatură din manual plictisindu-i tot atît cît latina şi chimia. La franceză – aceeaşi poveste. Şi cum mai toţi privind TV 5, unii şi CNN, au deprins „accentul", înţeleg bine şi au la limbi străine notele cele mai mari. Dar nu vor să urmeze Filologia, nici măcar fetele. Aproape toţi se pregătesc pentru Drept, la îndemnul părinţilor şi din considerente materiale. Umaniştii mei cei materialişti îşi gîndesc viitorul în funcţie de sursele de cîştig. Unii au deja cîte o mică slujbă (nu „meditaţii", ca pe vremea noastră, ci fac hamalîc, asigură schimbul de noapte în buticuri non-stop, îşi ajută părinţii şi rudele în tot soiul de negoţuri, cîţiva se duc de vineri pînă luni la ţară, să muncească pămîntul recăpătat de familie, două-trei fete au surse suspecte de venituri, fumează ţigări scumpe şi frecventează restaurantele de lux...).

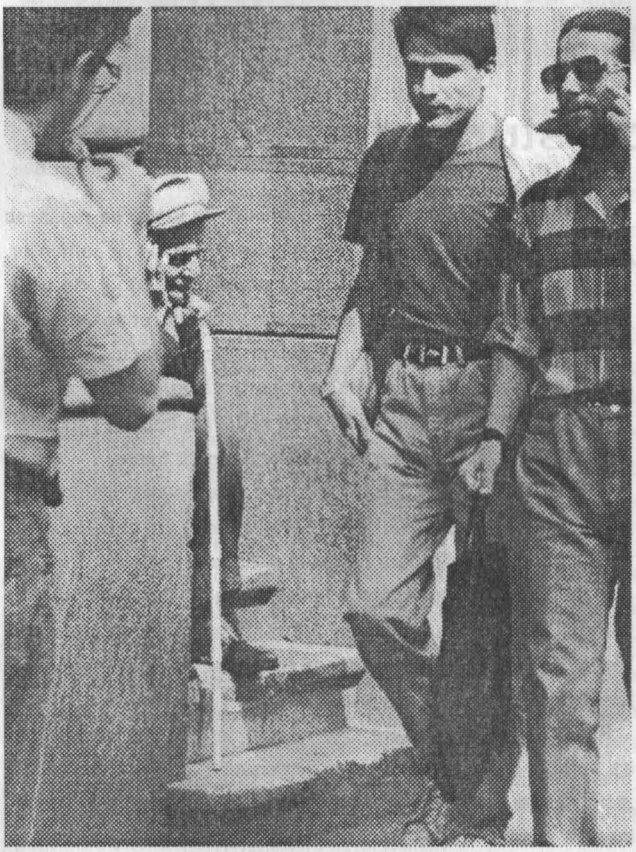


foto: Cosmin Bumbuţ

Acest eşantion reprezentativ de tineri ce abia au atins majoratul nu se ruşinează deloc de propria ignoranţă, ba chiar le reproşează părinţilor intelectuali inabilitatea, cinstea, idealismele care nu i-au făcut nici patroni, nici bancheri, nici oameni politici, şi de aceea au probleme cu asigurarea hranei zilnice, cît despre voiajuri, distracţii, case confortabile şi automobile – nici nu poate fi vorba. E un defect şi o vină.

Sigur, sînt şi cîţiva înzestraţi pentru artă şi chemaţi irepresibil spre ea, dar aceştia, dacă nu sînt la şcolile speciale, au dificultăţi de comunicare în cadrul generaţiei lor.

În eşantionul meu e o fată melomană, cu lecturi din literatura română şi universală, mai ales poezie, sensibilă şi profundă, care suferă că nu e poftită la bairamuri şi, deşi se străduieşte să pară asemenea celorlalte, copiindu-le stîngaci libertăţile de limbaj şi comportament, e resimţită ca un corp străin, respinsă. Superioritatea preocupărilor ei devine un complex de inferioritate faţă de dezinvolţii, băşcălioşii, simpaticii care se distrează de minune împreună şi care discută mai ales despre bani şi modurile de a-i procura, aici şi aiurea, despre formaţii „bestiale" şi, cu cinism ostentativ, despre amorul fizic.

Că mare parte a adolescenţilor sînt inculţi şi fără apetenţă pentru efortul intelectual susţinut şi satisfacţiile spirituale oferite de acesta – e evident vina învăţămîntului. Profesorii buni, de şcoală veche s-au dus de mult, studenţii străluciţi din generaţiile noi nu apucau locuri în marile oraşe, erau trimişi la ţară în groaznice navete şi aveau de-a face cu semianalfabeţi, iar la reputatele odinioară licee ajungeau fiii de ştabi, nevestele de securişti şi activişti, sau pur şi simplu cei care aveau (atunci!) mulţi bani ca să-şi cumpere „negaţia" şi catedra. Din generaţia mea de la Filologie, de exemplu, au fost repartizaţi întîi, prin M.A.I., în marile oraşe, o sumă de studenţi mediocri (şi atunci am aflat care ne-au fost turnătorii), apoi cei cu procente la medie pentru activităţi ideologice, apoi aranjaţii de pile, pentru care se creau anume posturi şi abia la urmă ceilalţi, la ţară. Aşa s-a procedat vreo două decenii, nemaivorbind de examenele de grad şi titularizările care se cumpărau cu produse rare, autohtone, carne, brînză, vin... mai apreciate decît mărfurile de lux occidentale.

Asta se resimte şi acum. Nu-s mulţi profesorii cu adevărat buni, pasionaţi de „obiectul" lor şi cu ştiinţa de a-şi contamina elevii în interesul pentru operele geniale ale lumii. Sigur, după '89, au început să pătrundă şi din aceştia, se dau concursuri mai cinstite, comisiile nu mai pot fi corupte chiar cu brînză, dar nici absolvenţii din fruntea listei nu mai aleg profesoratul, cu lefurile sale mici, au alte oferte...

Ce mă întristează cu deosebire e că tinerii ăştia „umanişti" care se vor cu toţii avocaţi, specialişti în relaţii internaţionale, gazetari sau... cetăţeni străini, nu-şi dau seama ce pierd, refuzînd la vîrsta maximei disponibilităţi şi receptivităţi sursa mereu la îndemînă de elevaţie şi bucurie care e marea cultură a lumii.

Dar poate că eşantionul pe care am avut eu posibilitatea să îl cunosc nu e chiar reprezentativ. Poate că mă înşel şi nu chiar aşa stau în realitate lucrurile. Tare aş vrea. ■

MOARTEA UNUI ARTIST

IRINA RĂCHIŢEANU – ŞIRIANU

Doar „Fonoteca de aur" a Radioului va perpetua arta Irinei Răchiţeanu-Şirianu, forţă telurică a scenei, efigie în galeria clasicilor teatrului românesc.

În peste o jumătate de veac sub reflectoare, a surprins cu fiecare rol, asimilînd toate tehnicile interpretative, de la tragedia clasică la comedia de bulevard.

O apropie de profesoara ei, Maria Filotti, rigoarea ţinutei, eleganţa mişcării, solemnitatea cuvîntului. De la celălalt dascăl, Victor Ion Popa, a deprins ştiinţa de a comunica direct şi esenţial, supunînd patosul interior adevărurilor rostite fără sublinieri de efect. Mai ales recitalurile sale de poezie populară – pe texte din marile noastre colecţii de folclor – au pus în lumină întreaga expresivitate a unei mentalităţi artistice în care ea însăşi a văzut „demnitatea simplităţii". Forţa acestei simplităţi a stat în cultura vocii, în capacitatea de a-şi exprima personajul mai ales prin felul în care îl auzim, în glas concentrîndu-se întreaga vibraţie a unui destin gîndit în perspectiva eternităţii.

Ca şi iluştrii ei parteneri de scenă, Marioara Voiculescu, Maria Filotti, George Calboreanu, Ion Manolescu, Emil Botta, Mihai Popescu, atitudinea, intonaţia, tăcerea plăsmuiau personajul autorului şi al epocii inspiratoare, biografii dense, adînc umane, repetabile oricînd într-o altă viziune actoricească, dar profund originale prin harul său.

Rînd pe rînd, Vivie din Profesiunea doamnei Warren de Bernard Shaw, Thérèse Raquin, Anna Karenina, Anca din Năpasta, Doamna Clara, Lady din Orfeu în infern, Medeea lui Euripide, Léonie din Părinţii teribili de Jean Cocteau, cîteva roluri din varietatea speciilor genului dramatic, au îndreptăţit, parcă, faptul că ea, ca profesionistă, a păşit în teatrul lui Victor Ion Popa, numit „Muncă şi lumină".

Într-adevăr, munca şi lumina au dat sens vieţii Irinei Răchiţeanu-Şirianu, 45 de ani actriţă a Teatrului Naţional din Bucureşti.

Să nu uităm ultima ei lecţie de teatru. La zenitul unei mari cariere, după lucrul cu regizorii Victor Ion Popa, Ion Sava, Sică Alexandrescu, Al. Finţi, s-a numărat, în stagiunea trecută, printre interpreţii spectacolului cu Vrăjitoarele din Salem de Arthur Miller, semnat de foarte tînărul regizor Felix Alexa. Dintre studenţii ei de la institutul de teatru s-au ales, printre alţii, actorii George

Mottoi, Valeria Gagealov, Lucia Mureşan, Valentin Plătăreanu, Dumitru Pîslaru, Dumitru Chesa...

Cortina s-a lăsat după fascinanta trecere a marii doamne prin lumea pe care a slăvit-o cu versurile geniului popular „de viaţă, de dragoste, de moarte".

IONUŢ NICULESCU

CRONICA PUBLICULUI

La teatru, cu carnetul de student în buzunar

La începutul unui an universitar cînd criteriile pentru bursă şi locurile din cămine sînt subiectele principale de discuţie pare un răsfăţ să le soliciţi studenţilor opinia despre teatru. Şi totuşi am vrut să aflăm dacă teatrul rămîne un reper cultural într-o lume cu repere confuze.

Am întrebat dacă teatrul este o prezenţă în viaţa studenţilor, care este ultimul spectacol pe care l-au văzut, cum apreciază inovaţiile şi dacă există, pentru ei, şansa salvării prin teatru. Criza de timp, absenţa unui cerc de prieteni, răspunsurile convenţionale, refuzul unora de a vorbi despre teatru, dar, mai ales, nevoia profundă a altora de artă dau pulsul acestor opinii.

ANDREEA LERA – A.S.E.: Merg la teatru destul de des, deşi anul acesta nu am avut timp, fiind ocupată cu examenele de bacalaureat şi facultate. Eu iubesc teatrul românesc, iar actorii noştri sînt, după părerea mea, cei mai buni. În liceul Şincai, unde am fost elevă, exista o preocupare pentru teatru. Ultimul spectacol a fost **Ce ne facem fără Willi?**, deoarece sînt o admiratoare a lui George Mihăiţă. Cred că şi spectacolele dure, brutale au un mesaj pentru societate.

CORNELIU TUROK – Relaţii publice: În teatru se regăsesc scene din viaţa cotidiană, din mentalitatea şi psihologia oamenilor. Nu mi-a reţinut atenţia un spectacol anume. În Lugoj, de unde sînt, a avut loc un festival de teatru neprofesionist, unde s-au jucat piese umoristice din repertoriul italian, piese reactualizate din mitologia greacă. În teatru rămîne importantă viziunea actorului, a regizorului, care porneşte de la piesă şi devine apoi cu totul originală. Valorile din teatru îl apropie pe tînăr de societate.

DIANA TURCU – A.S.E.: De teatru este nevoie oricînd, face parte din cultura generală. Fiind din provincie, am ales Bucureştiul datorită posibilităţii de a merge la spectacole. Nu am, încă, un cerc de prieteni pentru a merge la teatru, nu depinde de posibilităţile financiare. Ultimul spectacol a fost opereta **Văduva veselă**, la Viena. Nu toţi tinerii sînt interesaţi de teatru, unii preferă concertele rock, alţii filmul. Eu aş prefera teatrul.

IULIAN BĂICUŞ – Litere: Am nevoie de teatru şi voi demonstra pornind de la ziare! „Regie", „scenariu", „lovitură de teatru", „actorii luptei politice" sînt termeni banalizaţi. Dinescu şi Caramitru care sărutău crucea sau cerul hamletian al Revoluţiei române.

Scena părăsită de atîtea ori pentru Piață. Același Theatrum Mundi pe care îl întîlnim din antichitatea greco-latină pînă la „Glossă" sau chiar sintagma hegeliană „Marionetten- theorie". Pe pluta Meduzei și în peșterile în care sîntem prizonieri, eu și teatrul, putem afla dacă vom dansa rîzînd sau plîngînd, amîndoi înlănțuiți de un zeu idiot. Teatrul ne ajută să construim în fiecare o republică interioară. Prefer să vorbesc despre piesa plecării lui Andrei Șerban. Alungat, pentru ca gloria băștinașilor să nu sufere, ne-a reamintit: Kalokagathia s-a născut în Occident! Nu mai avem **Trilogie**, ci epigonice piese în greacă. Nu mai avem actorul total, alunecînd pe un plan înclinat și happeningul tragediei umane, personajele cehoviene nu se mai așază înaintea plecării. Teatrul românesc a pierdut șansa de a avea, în afara actorilor extraordinari, o filosofie, pe lîngă care Lucian Giurchescu e numai un experiment. Nu am uitat jignirea adusă **Livezii de vișini** la Festivalul național de teatru, sîntem mîndri de **Titus Andronicus** și **Decameronul.** Primul pas spre totalitarism cultural. Dacă artă pură înseamnă Peter Brook, off-off Broadway, Beckett, Margaret Atwood, teatrul autoreferențial sau teatrul în teatru, atunci sînt pentru arta pură. Într-o epocă post-Katyn, post-Hiroshima, nimic nu ne mai poate atinge.

LAVINIA TATU – Politehnică: Ceea ce m-a interesat la ultimul spectacol, **Mephisto**, la Bulandra, a fost rolul lui Victor Rebengiuc. Teatrul poate comunica prin discuțiile pe care le poate genera subiectul piesei.

FEȚEA ADINA – A.S.E.: Fiind în anul întîi, n-am avut încă timp să merg la teatru. Mă interesează teatrul, dar nu știu cînd voi merge. Nu se pune problema banilor, ci a orelor tîrzii la care se termină spectacolele. Teatrul ar trebui să ne facă să plutim măcar două ore departe de mizeriile din jurul nostru.

NICOLAI SÎRBU – Politehnică: Merg rareori la teatru, prefer să citesc o carte. Ultimul spectacol pe care l-am văzut era o comedie la Teatrul „Constantin Tănase". Teatrul este forma de comunicare dintre actori și spectatori, deci, în măsura în care ambele părți sînt tinere, se poate vorbi de o astfel de comunicare.

ANDREEA CHIRIAC – Ziaristică: De la o anumită vîrstă a lecturilor noastre, teatrul devine o parte fundamentală, profundă a sufletului. Locul actorilor români este în memoria permanentă; dincolo de ultimul gong, de ultima replică, ei ne însoțesc destinele. Merg la teatru ori de cîte ori îmi trezesc interesul o trupă, un regizor sau un titlu. Ultimul spectacol a fost **Părinții teribili**, o montare fără o viziune regizorală coerentă, care a deservit interpretarea, deși distribuția a fost valoroasă. Cred că, astăzi, în așteptarea spectacolului de teatru nu mai intră doar aluzia politică. Libertatea de expresie oferă regizorului posibilitatea de a-și arăta inteligența și creativitatea; de aceea, cred că o anume contextualizare nu scade valoarea unui spectacol. Aș mai spune că singura impuritate în artă este lipsa de talent. Tinerii comunică cu teatrul, este falsă impresia că nu o fac, cu condiția, însă, de a nu-i îngloba într-o masă neinteresată de teatru. Este o greșeală să căutăm în demersul teatral un scop anume; teatrul nu are o intenționalitate prescrisă, este o opțiune individuală, o aventură pe cont propriu. El dă șansa maturizării, a purificării, a integrării într-o comunitate, dar într-o comunitate care își respectă valorile.

VERONICA CODREANU – A.S.E: Orice om care se consideră cult trebuie să meargă la teatru. N-am mers la teatru fiindcă arte des în ultimul timp, am avut examen de admitere la facultate, diferite probleme financiare. Nu am un cerc de prieteni, cînd ești singur și lucrezi pentru tine, nu-ți poți permite orice. Am văzut, în iarnă, **Menajeria de sticlă**, la care m-a impresionat sinceritatea interpreților – Carmen Stănescu, Adrian Pintea. Trăiesc dintr-un spectacol chiar și o jumătate de an, cînd vreau să-mi amintesc de ceva frumos. În selecția pieselor ar trebui să se țină cont de valoare și actualitate. Teatrul îmi oferă energie, ambiție, încredere.

RADU VOICU – Politehnică: Teatrul este un mijloc de cultură și destindere, ultimul spectacol văzut a fost **Trilogia antică.** Comunic cu teatrul în măsura în care mă ajută să mă regăsesc într-unul dintre personaje. Teatrul este o hrană sufletească, avem nevoie de noutăți și avem actori foarte talentați.

MONICA MINCU – Pedagogie: Merg la teatru adeseori și o fac dintr-o concretă nevoie de a mă asimila unei alte realități decît celei cotidiene. Nevoia de teatru nu este o sintagmă depășită; aprecierea acestui mod sincretic de artă nu este o simplă revenire la gusturile antichității, ci un mod de a simți și a fi al omului de azi – găsirea sensurilor în complexitate și nu în singularități. Ultimele spectacole: **Urechea lui Ceaușescu** și **Pluralul englezesc**, diferite sub raportul viziunii regizorale, dar ținînd și de genuri distincte. **Urechea lui Ceaușescu**, într-o manieră regizorală nonconformistă și oarecum eclectică, m-a impresionat prin actualitate, dar mai ales prin entuziasmul actorilor, foarte tineri, care, deși alcătuiau un „mariaj" româno-irlandez, au reușit un joc convingător. Problema banilor nu există, dorința mea este de a vedea o dată pe săptămînă o piesă bună, proaspătă, fără clișee sau rețete stabilite o dată cu vremea. Cred că sînt deja reușite pe linia modernității teatrului nostru, cum ar fi **Trilogia** lui Andrei Șerban sau alte încercări care depășesc chiar sincretismul teatral, atingînd o anume spargere a convenienței către zona unui eclectism al artelor, utilizarea cunoscutei „metafore dure" și ștergerea granițelor dintre cei ce participă la sacralitatea inițiatică a actului **(...au pus cătușe florilor...).**

Teatrul nu numai că oferă o evaziune din actual, dar este o adevărată școală de frumos artistic în directă legătură cu umanitatea din noi, pune în locul nostru probleme eterne sau intrate pe scenă direct din lumea străzii, este un exercițiu de reflecție filosofică pe măsura puterilor fiecăruia.

Două studente de la Teologie ne-au spus că, fără teatru, ar muri spiritul.

Oare atunci noi am mai putea supraviețui?

IOANA COSTIN
IULIA MACARIE

NICOLAE BĂLŢĂŢEANU

N. Bălţăţeanu în Baronul din Azilul de noapte

Poate cu sentimentul apropiatei stingeri la nici 63 de ani, boem al unui Bucureşti crepuscular, Bălţăţeanu privea cu bărbăţie viaţa trăită sub reflectoare: „Am luptat şi eu, împreună cu atîţia, pentru prestigiul actorului român".

Această „conştiinţă de clasă" explică tradiţia, gloria şi învăţătura Teatrului Naţional.

A fost un actor deplin al primei noastre scene, elev şi maestru al şcolii Naţionalului, hărăzit marilor creaţii încă din anii începători. Victor Eftimiu admira, în 1920, „un tînăr artist plin de calităţi: statură înaltă şi fină, voce melodioasă cu inflexiuni melancolice".

Se născuse în 23 sau 26 noiembrie 1893, în comuna mehedinţeană Greci, într-o familie cu nouă copii. Gimnazist la „Cantemir", în Bucureşti, urcă la galeria Teatrului Naţional, recită versuri, cîntă. Absolvă Academia de Muzică şi Artă Dramatică a lui Th. Stoenescu în 1916, an în care este concentrat. Urmase şi Conservatorul dramatic de stat, la clasa lui Ion Livescu, împreună cu Marioara Zimniceanu, Valeriu Valentineanu, Ion Tîlvan, Al. Critico. Pentru bravură militară e avansat sublocotenent, apoi „mobilizat pentru lucru" la Naţionalul ieşean, cerut de directorul Mihail Sadoveanu. Adevăratul debut se petrece aici, în *Romanţioşii* de Rostand, 1917-1918.

Angajat în 1918, concediat în 1920, revine în 1923 la teatrul de pe Calea Victoriei, pe care îl va sluji pînă la moarte, în 1956. Avînd „repulsie declarată faţă de piesele sforăitoare şi de manieră bombastică a interpretării", actorul l-a ascultat pe regizorul Paul Gusty, consacrîndu-şi timpul „studierii străzii, tipurilor, situaţiilor, scrutării chiar a personalităţilor actoriceşti din jurul meu. A fost – continuă să fie şi azi – (mărturisea el în 1955) experienţa mea cea mai preţioasă".

Exegeţii carierei lui vorbesc despre extraordinara mobilitate caracterologică a celui care va trece prin toate registrele dramatice.

S-a impus într-un rol de compoziţie, Dinu Păturică, din dramatizarea lui Adrian Maniu şi Ion Pillat a romanului *Ciocoii vechi şi noi* (1923-1924), nesăţios sub masca umilă a omului de casă, aprig cînd puterea şi averea îl ademeneau vremelnic. Curînd, îl va întrupa pe Ion al Glanetaşului – în dramatizarea lui Mihail Sorbul după Rebreanu –, stăpînit de patima oarbă a pămîntului, dezlănţuit, o forţă a naturii.

Slujeşte dezinvolt dramaturgia originală de inspiraţie citadină, drame şi comedii de caracter şi de situaţii, în interioare de rafinament burghez, semnate de A. de Herz, Caton Theodorian, Ion Minulescu, Victor Eftimiu, Al. Kiriţescu. Acesta din urmă vede în Bălţăţeanu „singurul amorez de compoziţie pe care-l are teatrul românesc".

Regizorul Soare Z. Soare i-a încredinţat pe Franz Moor din drama *Hoţii* de Schiller, rol creat cîndva de Nottara, acum decanul scenei dîndu-i replica în bătrînul Maximilian. Exerciţiu de virtuozitate în teatrul clasic, grăitor pentru tipologia celor posedaţi de geniul răului. Acelaşi regizor pune în valoare ţinuta statuară a actorului distribuindu-l în Marc Antoniu din *Iulius Cezar* de Shakespeare, o dezlănţuire de energie bărbătească. Maria Ventura l-a avut partener în *Phaedra* de Racine, el fiind Hippolit, prilej de confruntare a două stiluri scenice – actriţa, impetuos-retorică în maniera Comediei Franceze, actorul conferind personajului fineţea unei sensibilităţi moderne.

Dominator a fost Bălţăţeanu şi în *Don Carlos* de Schiller, regele Filip al său pecetluind soarta reprezentaţiei. În timpul directoratului lui Tudor Vianu (1945-1946), înfăţişează pe Don Juan, creaţie pe care V. Silvestru, prezent în stal, o reţine astfel prin ani: „Nu l-am văzut niciodată atît de fermecător pe Bălţăţeanu, atît de sarcastic şi vesel, atît de subţire în exprimări şi mişcare".

Marii actori români ai veacului au avut o slăbiciune explicabilă pentru repertoriul rus. Misterul sufletului slav, profunzimea trăirilor, problemele de viaţă propuse de acest repertoriu l-au atras şi pe Nicolae Bălţăţeanu. A fost Vronski şi Karenin, Nekliudov *(Învierea)*, dar mai ales Baronul *(Azilul de noapte)* şi Verşinin *(Trei surori)*, acesta într-o distribuţie cum numai *Scrisoarea pierdută* în regia lui Sică Alexandrescu a mai avut în teatrul românesc: Aura Buzescu, Maria Botta, Elvira Godeanu, Sonia Cluceru, Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Costache Antoniu, Tantzi Cocea, Emil Botta. Anul 1950. Acelaşi an în care, datorită lui Bălţăţeanu, comedia lui Delavrancea *Hagi-Tudose* apare contemporanilor într-o nouă lumină critică, o contribuţie românească originală la tipologia universală a „avarului". Personajul lui Bălţăţeanu e profund tragic, avariţia e patologică (Harpagon trăieşte confortabil, are slugi etc.!), ruinătoare, hagiul suferă fizic pentru fiecare bănuţ, mizeria e respirată cu voluptate, ca un semn al înţelepciunii pentru cine vrea să se chiverniseaşcă. A fost cîntecul de lebădă al maestrului, aici a arătat întreaga lui ştiinţă de a „citi" o existenţă umană şi biruinţa a fost cu atît mai deplină cu cît capcanele pitorescului interpretativ pîndeau în tot locul. Profund uman, trasînd impecabil liniile de forţă ale destinului scenic, exprimînd starea personajului în marginile unei biografii studiate temeinic, Nicolae Bălţăţeanu rămîne pentru posteritate un actor reprezentativ pentru clasicismul scenei naţionale din mult frămîntata perioadă 1920-1950.

IONUŢ NICULESCU

LECŢIE DE TELEPLAY OFF TVR

Televiziunea, una dintre cele mai importante tehnici de expresie din întreaga istorie a omenirii, şi-a format în timp o estetică specifică, chiar dacă nu neapărat proprie. În materie de teatru tv, arta a şaptea şi-a oferit limbajul deja constituit micului ecran, care l-a adoptat în conformitate cu rigorile sale. Domeniul ca atare continuă să fie însă susceptibil de perfecţionare. De aceea, nu trebuie ratată ocazia de a învăţa dintr-o exemplară ecranizare a unei piese de teatru (vizionată la TVR nu luni, ci vineri, 22 octombrie), ştiut fiind că cele mai profitabile lecţii sînt cele practice.

După douăzeci de ani de la realizare, această producţie de „theatre – film" nu şi-a pierdut nici din acurateţe, nici din actualitate, iar faptul că textul e scris în 1966 nu are importanţă decît în măsura în care îi permite cronicarului să aprecieze faptul că viziunea regizorală, deşi se circumscrie perfect epocii, nu este „datată", ci, din contra, impune printr-o clasică modernitate. **Echilibru fragil (A Delicate Balance** – titlu tradus în româneşte şi într-o variantă mai apăsat contradictorie: **Echilibru instabil)** – i-a adus lui Edward Albee un Premiu Pulitzer, recunoaştere imediată a importanţei demersului său.

Despre dramaturgul american format la incidenţa a două curente europene – teatrul absurdului şi teatrul tinerilor furioşi – s-a spus că, păşind pe urmele lui O'Neill şi Tennessee Williams, nu şi-a propus o atitudine justiţiară, ci doar şi-a dorit să smulgă masca ipocrită de pe faţa unor noţiuni golite de conţinut: bine, rău, dragoste, prietenie, viaţă, moarte, „înfruntînd fără să se cutremure cadavrul normelor morale". Exorcizarea minciunii, a contrafacerii, a compromisului se produce cu ajutorul unei parodice ironii ce vizează direct vacuitatea valorilor. În mod paradoxal, acest tip de nihilism oferă promisiunea unei noi antiforme. Termenul de „antiformă" desemnează perfect structura neconvenţională a **Echilibrului...**, care i-a convenit de minune regizorului Tony Richardson, cineast britanic, promotor al Free Cinema-ului, iniţial om de televiziune, care şi-a cîştigat notorietatea în 1959, cînd a transpus pe ecran piesa lui John Osborne **Priveşte înapoi cu mînie**.

Montarea aceasta din 1973 îl descoperă pe Richardson într-un fel de „singurătate a alergătorului de cursă lungă" (altă reuşită a sa, filmul cu acest titlu din 1962), care şi-a propus turul de forţă al unui spectacol de idei concentrat în spaţiul restrîns al unei încăperi (celelalte locuri de joc din perimetrul apartamentului nefiind semnificative). Aliatul principal – limbajul filmic, respectiv iluminarea, unghiulaţia, încadratura şi, nu în ultimul rînd, montajul.

Coşmarul infernului conjugal cotidian, conform tradiţiilor civilizaţiei transoceanice, apare prezentat într-o lumină neutră pentru că între mitul familiei şi visul american graniţa este extrem de labilă. Cu atît mai mult cu cît nu absentează din ecuaţia indirectei investigaţii psihologice nici freudismul – ura reciprocă fiind alimentată nu doar de animozităţi mai mult sau mai puţin normale între două surori atît de diferite temperamental, ci şi de culpabilităţi adulterine, certe sau ipotetice, ca şi de erori sau chiar traume educaţionale.

Frapantă ilustrare a conceptului hegelian de trecere a cantităţii în calitate, montajul serveşte deopotrivă analiza şi sinteza, particularizarea şi generalizarea, verismul şi alegoria, într-o dialectică perpetuă. Din materia aşa-zis brută a realităţii oferite de mizanscena propriu-zisă se decupează secvenţă de secvenţă o coerentă construcţie plastică, avînd drept coordonate ideile însesi de alienare şi incomunicabilitate. O dublă jalonare se obţine prin alternarea momentelor dilatate la maximum cu cele comprimate pînă la elipsă.

Dialogul, abundent, este amendat într-un mod cu totul original, printr-o scandare defel monotonă, defel teatrală, care sugerează atît vidul spiritual, cît şi automistificarea liber consimţită. Mişcările lente de aparat intensifică tensiunea dramatică doar aparent lipsită de miză, aşa cum montajul în cadru (unde obiectele îşi au rolul lor – vezi paharul de băutură) vine să concureze montajul narativ, care nu se dezminte, substituindu-se conflictului (în conformitate cu definiţia dată de Eisenstein). Fundalul este vitalizat, creîndu-se o dinamică nouă a formelor, a sensurilor. Astfel că şi în plan secund – pe circuitul reciprocei influenţe dintre literatură şi cinematograf – se configurează definitiva aneantizare a relaţiilor dintre cele şase personaje „găsite" atît de bine şi de autor, şi de regizor, şi de interpreţi.

Katharine Hepburn (Agnes), Paul Scofield (Tobias), Kate Reid (Claire), Lee Remick (Julia), Betsy Blair (Edna), Joseph Cotten (Harry) sînt obligaţi la o prestaţie actoricească specială dat fiind extraordinara frecvenţă (în raport cu planul mediu îndeobşte folosit la preluările de spectacole teatrale direct de pe scenă) a excepţionalelor gros-planuri (formidabilul atu al televiziunii, în special!). Oglindă fidelă a mutilării progresive a naturii umane, la unison cu avalanşa vorbelor cu sau fără sens.

Imaginea acestui microunivers claustrofob trimite cu gîndul la Kammerspielfilm, orientare manifestată pentru prima oară acum şaptezeci de ani şi care a marcat un progres al manierei veridice de interpretare actoricească, dar şi un progres al artei cinematografului în genere.

Dacă partener contemporan pentru Tony Richardson ar putea fi Nikita Mihalkov, cu al său **Fără martori** (filmat în 1983), trebuie amintit că Lupu Pick, cineast de origine română, a fost primul entuziast al acestui gen cinematografic nutrit din stilul lui Max Reinhardt, marele om de teatru.

IRINA COROIU

Centrul de artă şi cultură din Melbourne

SCENA LUMII

Spectacole la antipod

Văzută de departe, Australia e un continent enigmatic. De aproape e şi mai misterioasă. Un deşert imens, mărginit de oraşe moderne (în sud şi sud-est), coaste golaşe în est şi vest şi un nord neprietenos, slab populat. N-am impresia că aici e cunoscută concreţimea pe care noi o numim sat. În orice caz, nimeni nu mi-a vorbit acolo despre aşezări rurale. Oraşele sînt dezvoltate şi supradezvoltate. Civilizaţia urbană cunoaşte o cotă înaltă. Melbourne, pe care l-am vizitat, are un centru de clădiri vechi, somptuoase, sau zgîrie-nori îndrăzneţi – în acest centru neexistînd locuinţe, ci doar incinte cu servicii, magazine, restaurante, birouri; populaţia e răspîndită în case cu (doar) parter sau 1-3 niveluri. Vegetaţia e abundentă; parcuri enorme, pajişti întinse, tăpşane verzi în faţa mai fiecărei case, sumedenie de arbori pe absolut toate străzile.

Centrul de artă şi cultură în care s-a desfăşurat Festivalul internaţional are o geometrie cutezătoare, în volume suprapuse, inventiv-asamblate, iar în interior, săli şi holuri vaste, decorate sobru, odihnitor. Aici au loc spectacole de teatru dramatic, de operă, concerte, expoziţii, reprezentaţii caleidoscopice pentru copii, reuniuni artistice şi ştiinţifice. Ideea de multifuncţionalitate e omniprezentă. Teatrul Naţional din Craiova, în turneul său australian (primul teatru românesc ajuns aici), a beneficiat nu numai de sala cu peste 2 000 de locuri, ci şi de unul din holuri, unde Ilie Gheorghe (maurul Aaron din **Titus Andronicus**), încurcat într-o plasă pescărească şi cu sulițele romane înfipte în el, epiloga, furios, la sfîrşitul spectacolului, spre surprinderea celor ce ieşeau din sală.

Impresia produsă de reprezentaţiile craiovene a fost puternică, iar ecourile în opinia publică, rezonante. În convorbiri, în interviurile pe care le-am luat unor personalităţi

culturale, în cronicile ziarelor şi în comentariile televiziunii au apărut mereu sintagme de genul: „Noi n-am văzut niciodată ceva atît de interesant", „Aveţi regizori, scenografi şi actori extraordinari", „Singur acest afiş românesc ar fi justificat întregul Festival".

Oricum, putem recunoaşte şi noi, cu nepărtinire, că în programul manifestării de la Melbourne un spectacol de teatru dramatic atît de fastuos nu mai era înscris. Se prezentau, în principal, concerte, balete, montări sincretice, pantomime, cabarete. Deci: concertul-spectacol **Follies**, venit de pe Broadway, un trio american de jazz, „James Morrison", formaţia instrumentală australiană „Metro-dome", expoziţia de sculptură a fraţilor (americani) Mike şi Duck Stom, o orchestră australiană de muzică de cameră, o companie de balet israeliană, un ansamblu de dans chinez şi patru (ori cinci) spectacole de teatru dramatic. Ansamblului românesc i-a fost hărăzită cinstea de a inaugura Festivalul; i s-au rezervat şi cinci reprezentaţii, care s-au bucurat de o foarte largă participare a publicului.

Am fost interesat în mod deosebit să văd şi **Titus**-ul australian, realizat după o adaptare multilingvistică a piesei shakespeariene de către un grup de actori. Era vorbit în vietnameză, chineză, franceză, poloneză, italiană, germană, engleză şi în limba aborigenilor din statul Victoria, Woiwurrung, interpreţii fiind australieni de diverse origini, dar şi asiatici, şi europeni.

Regizorul David Pfleger a conceput spectacolul ca o istorie sîngeroasă a luptelor dintre diverse triburi în cetatea mitică a Romei. După cîte mi-a spus, el a dorit să facă unele aluzii şi la controversele ce se iscă uneori în ţara sa între diverse comunităţi, dar, firește, fără să aibă acuitatea celor din povestea shakespeariană.

Jucat admirabil de tineri şi tinere, în costume simple, într-o ambianţă sonoră în care muzica şi zgomotele sînt elemente de atmosferă dramatică, spectacolul se face înţeles de oricine. Se desfăşoară într-o arenă de nisip. Trupa intră cu un camion, printr-o uşă grea, de fier (spaţiul rond de joc e în hala unei foste uzine, acum dezafectate). Artiştii scormonesc în nisip şi-şi scot costumele de scenă ascunse în locuri numai de ei ştiute. Se îmbracă, se machiază, îşi pun puţinele podoabe, exersează într-o tăcere deplină. Încep să joace din ce în ce mai nervos, intră în coliziuni brutale, folosesc drugi de fier, lanţuri, ciomege. Compoziţia grupurilor, mişcările, atitudinile sînt realizate cu rigoare. Pedepsele se dau cu cruzime. În expresia verbală intervin strigăte, urlete, imprecaţii dezlănţuite, dar e clar că undeva, tăinuit, e un diapazon care le reglează şi le îmbină meşteşugit. Ard focuri, se aprind lumînări, apar elemente de ritual sălbatic. Totul e însă înfăptuit cu simplitate şi expresiv. Nu se folosesc elemente de îmbătrînire pentru cei în vîrstă, se mizează exclusiv pe sugestie.

Titus e scund, urît, mereu excedat, crunt. Spre final, chipul său capătă o lumină şi o poezie ce captivează. Acţiunea devine corală. Ei vorbesc şi cîntă împreună. Uşa de fier se deschide, camionul intră cu spatele, actorii strîng ceea ce au adus la început, se urcă în tăcere, maşina pleacă, poarta se închide cu un zgomot lugubru. Publicul aplaudă din răsputeri, dar artiştii nu se mai întorc. „Nu se mai întorc, iau povestea cu ei, în trecutul de unde au venit – îmi spune regizorul. Dar am făcut o excepţie astă seară, fiindcă erau oaspeţi străini, iar publicul n-ar fi plecat pînă nu-i revedea."

E adevărat: se striga, se ovaţiona, se tropăia şi actorii au revenit doar pentru o clipă, trecînd ca nişte umbre, într-o defilare circulară, iute – numai o dată.

Un spectacol impresionant.

Am mai văzut (în afara Festivalului) premiera **Puterea obişnuinţei** de Thomas Bernhardt, la „Anthill Theatre", unde m-a invitat compatriotul nostru Petru Gheorghiu-Dolj. El deţinea rolul principal (s-a stabilit în Australia cu cîţiva ani în urmă, e cunoscut mai ales ca actor de film şi televiziune). Piesa se petrece într-un circ, unde directorul e şi dirijorul orchestrei. Se chinuie cu angajaţii săi nu numai că să-i înveţe să cînte corect la instrumentele lor, dar şi ca să le facă educaţie cultural-muzicală. Jonglerul, dresorul, clovnul, nepoata ascultă atenţi, dar cam grei de cap, se străduiesc, vin, pleacă, închegînd momente vesele, triste, într-un joc continuu de întîmplări mărunte. E o derulare statică de scenete fără importanţă, dar compuse cu umor, uneori chiar cu vervă, cu melancolii şi exasperări; nu e final – cum nu e început. Mi-amintea de o formulă veche din critica literară: „realismul unei felii de viaţă".

Într-un autobuz de turneu al circului au loc aceste întîmplări. „Cam incomod" – am observat. „Dar e chiar un autobuz real – mi-a spus, jovial, regizorul Jean Pierre Mignon – pe care l-am cumpărat de la vechituri şi l-am secţionat." Recunosc că scenograful Fred Mechoui şi costumiera Rose Chong au lucrat cu iscusinţă la organizarea cadrului plastic în acest ambient.

Buni profesionişti, actorii jucau, toţi, cu destoinicie, dar fără să evolueze, rămînînd permanent în tiparul fixat iniţial. Evident că protagonistul, numit Caribaldi, era cel mai bun. Şcoala românească de artă dramatică şi talentul binecunoscut al lui Petru Gheorghiu au făcut ca rolul să aibă pregnanţă, vioiciune, farmec şi i-au adus interpretului aplauze multe. Multe – de la puţinii spectatori. I-au apreciat, probabil, simţul scenic, mobilitatea, glasul bine timbrat, adresa, comunicarea cu ceilalţi şi, desigur, inventivitatea în găsirea detaliilor configurative.

Convorbirea cu regizorul, francez de origine (a venit pe continent în 1978), mi-a relevat ambiţiile repertoriale ale trupei (viitorul spectacol e de Molière – pînă acum, d-l Mignon a mai montat, pe diverse scene, lucrări de Beckett, Artaud, Cehov, Mrožek, Ibsen) şi dorinţa de a găsi noi forme în cadrul unui realism pe care directorul de scenă îl numea esenţial, iar eu l-am găsit, deocamdată, cam convenţional. Oricum, ideea e a unei comunicări cît mai directe cu spectatorul. Şi a unor reprezentări care să satisfacă gusturi diverse, cu piese culte.

VALENTIN SILVESTRU

Ilie Gheorghe (Aaron) şi Mirela Cioabă (Tamora) în Titus Andronicus

foto: Ponch Hawkes

ÎNTÎLNIRE LA BUDAPESTA

O invitaţie la Seminarul ITI, organizat de Comitetul de Comunicaţii al Institutului Internaţional de Teatru la Budapesta în octombrie, m-a provocat să mă gîndesc – şi apoi să vorbesc în cadrul primei reuniuni în plen – la tema propusă de organizatori: **Valoare şi comercialism în teatru după 1989**. Seminarul urma să se desfăşoare în două părţi, una la Budapesta – singura la care puteam să particip, date fiind cursurile la ATF care nu-mi permiteau să uzez decît de sfîrşitul de săptămînă – şi o a doua parte, mult mai seducătoare, se pare, organizatoric şi turistic, la Debrecen.

Preşedinta Comitetului de Comunicaţii al ITI, Malgorzata Semil, redactorul şef al revistei poloneze „Dialog", a deschis Seminarul motivînd alegerea temei. Schimbările, din Est în mod special, de după 1989 au afectat în multiple feluri teatrul. Cum aveam să-mi dau seama din prezentările făcute de mulţi dintre invitaţii la acest Seminar, natura acestor schimbări ne este destul de familiară. Ascultînd timp de aproape trei ore oameni de teatru din Slovenia, Germania, Lituania, Spania am realizat, dincolo de varietatea expunerilor şi de faptica prezentată, un grad înalt al îngrijorării privind destinul teatrului ca expresie culturală în cadrul unor societăţi aflate în schimbare, în tranziţie sau pur şi simplu în agitaţie. Problemele pe care le înfruntă teatrul german acum derivă în mare parte din... resturile zidului Berlinului. Vestul a cheltuit pentru Est, în teatru, peste un miliard de mărci fără ca acest lucru să consfinţească „integrarea" şi la nivel teatral. Cercetătorul Manfred Linke a oferit Seminarului o serie de statistici privind ponderea în repertoriile teatrale a clasicilor, a autorilor contemporani, a autorilor autohtoni, a autorilor străini, numărul de spectacole înregistrat pentru fiecare categorie în parte, clasamente cu autorii cei mai jucaţi etc. La un moment dat jocul cifrelor şi elocvenţa statisticii nemţeşti au indus în Seminar o detaşare despre care vorbitorul avertizase încă de la început că s-ar putea să plictisească. La pauză, cercetătorul avea să-mi releve un simţ al umorului remarcabil din cauza căruia am şi putut stabili un contact care ar putea fi profitabil pentru intenţia noastră, la UNITER, de a încerca întemeierea unui Centru de formare şi informare teatrală. Ideea aveam să o discut şi cu un critic teatral remarcabil, Adrienne Nagy Darvay, care ştie româneşte, e născută la Oradea şi e acum Secretarul general al renumitului Institut de teatru din Budapesta.

Ascultînd-o pe Darja Dominkus, dramaturg la Teatrul Naţional Sloven, am aflat că teatrele din Slovenia sînt şi ele subvenţionate de către Ministerul Culturii – afirmaţie la care profesorul şi cercetătorul Milan Lukes din Cehia a tresărit puternic, în cadrul discuţiilor finale, susţinînd că subvenţia nu ar trebui să vină de la guvern ci de la comunitate, adică de la personajul colectiv numit contribuabilul. Şi în Slovenia a crescut costul producţiei teatrale, teatrele au în medie 5-6 premiere pe an între care cele mai

Calea regală a lui Will

Un autobuz multicolor şi confortabil m-a dus ca gîndul de la aeroportul Heathrow direct la Oxford, „oraşul cauzelor pierdute", cum îl numea un profesor de acolo.

Oxfordul, eliberat de ritualul universitar din timpul anului, fremăta de o indecentă vitalitate turistică, predominant niponă, luptînd din răsputeri, cu ajutorul culorii locale, să restabilească adevărul ştiinţific şi lirismul ce-i este atît de caracteristic. Lirism pe care îl poţi lesne distinge, fiind suficient să intri în capela unuia din colegii sau să deschizi o carte cu coperte de piele şi litere aurii, într-una din superspecializatele biblioteci ale străvechii cetăţi.

În acest decor adevărat, ce ţi se pare la tot pasul neverosimil, Will plutea deasupra, într-un iulie 1993 cu strălucire portocalie şi cu o căldură meridională. Grădinile colegiilor St. Edmund Hall şi Exeter te îmbiau cu titluri ca **Visul unei nopţi de vară, Macbeth, A douăsprezecea noapte, Hamlet**, în montări studenţeşti, cu stîngăcii de o juvenilă impetuozitate şi cu rigori neprofesioniste, dar universitare. Unul din cele două teatre din Oxford – „Play House" – a inclus în repertoriul estival din acest an **Richard III, Pericle, Comedia erorilor, Hamlet**. Este uimitor cum un oraş de numai 100.000 de locuitori – e adevărat, asaltat de turişti – poate să găzduiască atîta teatru shakespearian în numai 60-90 de zile.

După două săptămîni de jucăuşă atmosferă universitară, timpul în care s-a consumat bursa mea de studii, oferită de colegiul St. Edmund Hall al Universităţii Oxford, în drum spre Londra, am făcut o escală la Stratford upon Avon, micul oraş devenit loc de pelerinaj datorită patronului său spiritual, acelaşi atotputernic Will. Un oraş minuscul care n-are nici urmă de provincialism, un spaţiu de un magnetism straniu, avînd aerul unui uriaş teatru ce adăposteşte sub cupola lui străzi, felinare, magazine, gări, parcuri şi trei teatre celebre în lumea întreagă: „Royal Shakespeare Theatre", „Swan Theatre" şi „The Other Place", adică cele trei săli ale lui Royal Shakespeare Company.

Stratford propunea o formidabilă garnitură de titluri shakespeariene, începînd cu **Hamlet**, ce se apropia de sfîrşitul şirului de reprezentaţii, spectacol-eveniment în regia lui Adrian Noble, proaspătul director artistic al companiei. Protagonistul era Kenneth Branagh, un extrem de popular actor, tînăr şi cu mult farmec, foarte vioi şi uşor agresiv, de o impetuozitate copilăroasă, ce făcea ca spectacolul să aibă un aer de concert rock; aproape la fiecare replică importantă sau apariţie de efect, zeci de voci tinere de la balcon (o veritabilă galerie de fani) îl răsplăteau cu chiote şi vesele strigăte de admiraţie. Royal Shakespeare Company mai juca la Stratford **Regele Lear** cu Robert Stephens, un mare actor, triumfător revenit aici în 1991 cu **Henry IV**, partea I şi II, în regia aceluiaşi Adrian Noble, **Neguţătorul din Veneţia** cu David Calder în rolul titular, **Furtuna** cu Alec Mc Cowen, care se întorcea astfel după treizeci şi unu de ani la acest teatru unde, în 1962, a creat un legendar rege Lear în regia lui Peter Brook, apoi **Richard III** într-o montare de studio la cea de-a doua sală a companiei, „Swan Theatre", cu Simon Russel Beale în rolul titular, un actor ce distruge tradiţia prin apariţia sa fizică, semănînd mai mult cu bodyguard-ul regelui decît cu regele însuşi. Şi, în sfîrşit, **Julius Caesar**, în micul teatru „The Other Place", a treia şi cea mai neconvenţională sală a companiei. În mod special, acest spectacol se juca în toate spaţiile posibile ale micului teatru, adică holuri, scenă, foaiere etc., dovedind – pentru a cîta oară? – că în lumea Thaliei nu e nimic nou şi că noi, în România acestui moment teatral, confundăm adesea inspiraţia cu informaţia. Şi asta, uneori, la case foarte mari.

Am intitulat acest şir de gînduri „Calea regală a lui Will", pentru că această călătorie pe care am făcut-o în luna iulie în Anglia, în ciuda multiplelor scopuri pe care le-a avut (o bursă la Oxford, un atelier teatral la Londra, începerea repetiţiilor cu spectacolul **Călătorie la capătul nopţii** după Céline, tot la Londra, sub bagheta regizorului Thomas De Mallet Burgess), s-a situat, metaforic vorbind, între două momente principale: vizionarea

„izbutite" sînt acelea cu distribuţie mică şi actori populari. Şi acolo se pregăteşte o Lege a teatrelor – aici Ian Herbert (Marea Britanie, editor al lui **Theatre Record** şi reprezentant al Centrului britanic al ITI) a întrebat (candid) de ce e nevoie de o lege pentru teatre?

Prin prezentarea Elonei Bajoriniene, critic din Lituania, am privit un tablou ceva mai viu despre viaţa teatrală lituaniană, apăsată de un scepticism explicabil. Financiar, spunea criticul, acolo nu contează foarte mult dacă vin sau nu spectatori la teatru, sălile fiind pe jumătate goale într-o societate în care nu există o clasă de mijloc şi unde cei bogaţi sînt foarte puţini (unii chiar îşi permit să închirieze teatrul pentru alte scopuri decît cele artistice). Raportul între piesele contemporane şi cele clasice stă ca balanţa neînclinată în vreo parte, Ministerul Culturii achiziţionează piese, dar regizorii nu prea le pun în scenă. Interesant este că 21% din spectacole au la baza adaptări, Dostoievski fiind destul de frecventat. La întrebarea Malgorzatei Semil – de ce nu este jucat Shakespeare, de pildă, – criticul n-a fost în măsură să răspundă decît prin aprecierea că „Shakespeare e prea mare" şi ar reprezenta o barieră psihologică!

Am fost foarte neinteresat de lunga, prolixa expunere a profesorului Ricard Salvat din Spania. E drept că şi situaţia teatrului spaniol din punctul de vedere al temei Seminarului ar fi fost foarte greu de rezumat atunci cînd ai de-a face cu o ţară unde coexistă dificil patru culturi, iar spaniola e vorbită de o populaţie mondială de vreo trei sute de milioane de oameni. Semnificativ mi s-a părut, din cele expuse, că în teatrele subvenţionate de stat din Madrid nu a avut acces, cu vreo piesă nouă în ultimii cinci ani, nici un autor basc sau catalan! O complicaţie apărută în istoria Spaniei post-franchiste, reflectată de evoluţia teatrului, a fost şi aceea că în locul celor mari patru provincii istorice guvernul a hotărît divizarea teritoriului în 17 regiuni. Interesant, iarăşi, mi s-a părut faptul că Shakespeare e frecventat rar, vorbitorul fiind frapat de situaţia opusă pe care o remarca în Europa centrală şi de Est.

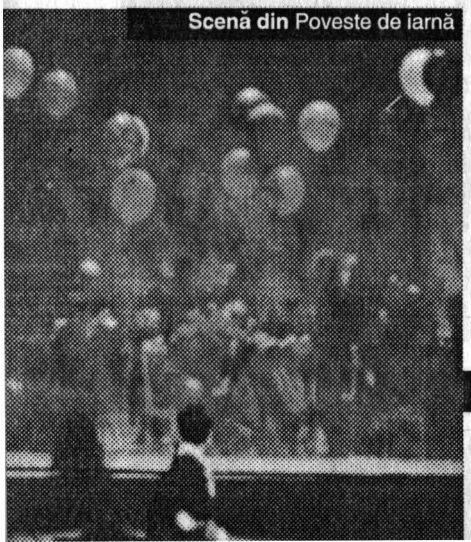
În cele ce am expus eu însumi, la finalul acestui seminar din Budapesta, instructiv în multe privinţe chiar dacă lipsit de o anume vivacitate a schimbului de idei, am contribuit în mod inconştient la „imaginea" României în lumea teatrului subliniind „mărirea şi decăderea" unui fenomen teatral extrem de viu, valoros în multe privinţe, sprijinit palid din punct de vedere managerial şi financiar într-o societate unde Statul nu şi-a definit încă atitudinea faţă de cultura naţională. O impresie mai generală desprinsă din prezentările şi discuţiile Seminarului s-ar putea rezuma astfel: în teatrul societăţilor aflate în schimbare o mentalitate nouă se impune pentru a menţine viabilitatea culturală a teatrului. Dar e greu de crezut că aceasta poate veni dinspre oficialitate.

MARIAN POPESCU

spectacolului cu **Macbeth** la Teatrul Naţional Regal, sala Olivier. Două spectacole monumentale, grele, impozante, strivitor de englezeşti şi foarte moderne (poate prea tehnicizate ca mijloace), jucate în două aşezăminte regale (la propriu), erau unite în această vară (la figurat) prin absoluta prezenţă a celui mai mare dramaturg al tuturor timpurilor.

Teatrul „Barbican", se află într-un centru cultural de curînd construit într-o arie centrală a Londrei (City of London), rivală cu aceea în care se află Teatrul Naţional Regal (City of Westminster). Acest centru cultural numit tot „Barbican" are biblioteci, cinematografe, restaurante, hoteluri, spaţii de expoziţii, săli de muzică etc., toate într-o salbă de clădiri scandalos de moderne în comparaţie cu restul metropolei, plină de un pitoresc decent şi aristocratic tradiţional. Sticlă, beton, aluminiu şi mult spaţiu, funcţional combinate, dau acestui centru un aer de aeroport superdotat unde arta se cuibăreşte cu greu, pierzîndu-şi aproape complet misterul, într-o lume automatizată la propriu şi (vai!) la figurat.

Spectacolul, cu **Poveste de iarnă**, pus în scenă de Adrian Noble, era un amestec foarte deconcertat de teatru de salon, cu teatru de arenă, de circ şi de piaţă, un teatru aici mecanizat şi tehnologizat, aici liric şi suav, cînd metaforic şi vălurit, cînd concret şi material, alternanţă de ironie britanică şi pehlivănie galică (nu e singurul loc unde civilizaţia şi temperamentul francez îşi găsesc loc în cele mai britanice spaţii spirituale).



Scenă din Poveste de iarnă

Actori buni şi tineri alcătuiau o distribuţie omogenă. Am remarcat pe Samantha Bond, în rolul Hermionei, amestec de fragilitate şi asprime, o blond-roşcată cîrnă care vorbea răguşit şi colţuros, foarte temperamentală şi riguroasă în acelaşi timp. Am urmărit cu multă duioşie pe copilul de 10-12 ani care juca Mamilius, tînărul şi nefericitul prinţ pe care, în urmă cu exact 20 de ani, l-am întruchipat la Teatrul Naţional din Iaşi, copil fiind, sub bagheta Cătălinei Buzoianu, regizor pe care, de atunci încoace, îl tot aştept...

Cît despre posibilităţile tehnice ale acestui teatru, ele sînt atît de departe de noi, încît prefer să nu le amintesc. Deşi nu ştiu dacă ăsta e un motiv de disperare, pentru că tehnologizarea exagerată, această computerizare a artei, chiar dacă numai la nivelul aparatului tehnic al teatrului, lasă o amprentă nefastă asupra faptului scenic. Nu poţi substitui inefabilului sisteme electrice de declanşat focul, nu poţi înlocui fîlfîitul de aripă cu evantaie automate. Sau poţi dar rîşti. Şi chiar dacă directorilor de scenă le convin mai mult teatrele superutilate, nu trebuie, totuşi, depăşită măsura, această atît de importantă trăsătură a artei spectacolului, care ne joacă feste de atîtea ori...

Aş vrea să amintesc aici un amănunt care mi-a făcut mare plăcere: am văzut la garderobă, pe lîngă programul de sală, cartea cu textul tipărit al spectacolului care se juca în fiecare seară. De asemenea, la diverse puncte comerciale din incinta clădirii puteai cumpăra casete audio sau compact-discuri cu piese din repertoriul curent al teatrului, imprimate pentru cei interesaţi să asculte acasă actorul sau textul preferat. Am văzut casete şi compact-discuri cu **Hamlet** şi **Romeo şi Julieta**, ambele avîndu-l ca protagonist pe Kenneth Branagh, actor care are o gamă foarte largă de activităţi: producător, regizor, scriitor.

Teatrele „Barbican" şi „Pir" aveau în repertoriu în această perioadă multe alte titluri shakespeariene: **Doi tineri din Verona, Îmblînzirea scorpiei, Totul e bine cînd se termină cu bine, Antoniu şi Cleoparta, Cum vă place**, toate într-o singură stagiune. Astfel arăta, în mare, activitatea celebrei companii ce joacă pe cinci scene în două oraşe.

RADU DUDA